
Bárbaros:
Literatura
gallega actual

BABEL

REVISTA DE LIBROS

La esfinge:
Entrevista a
Juan Carlos Martini

Revista mensual, Año II, Nº 13,
diciembre 1989, A 1.300



Dossier: Goytisolo en Buenos Aires/Co-
laboran: Arturo Carrera/Josefina Delga-
do/Juan Goytisolo/Daniel Link/Juan
Carlos Martini/ María del Carmen Po-
rrúa/Horacio Salas/Exclusivo: un texto
inédito del narrador español

Homenajes: Un artículo inédito de Enri-
que Pezzoni/Anticipo: Un cuento de Italo
Calvino/*El péndulo de Foucault* según
Anthony Burgess/Además: reseñas, opi-
niones, novedades, caprichos y todo sobre
los libros que nadie puede comprar

Era hora de poner un poco de orden en el mundo editorial. Para eso llegó Babel, la revista de todos los libros.

En ella podrá encontrar reseñas, críticas, entrevistas, comentarios, opiniones, juegos, investigaciones, caprichos y toda la movida editorial. Si usted vive en el exterior y quiere estar al tanto de lo que pasa con los libros en la Argentina, suscribase ya a Babel para no leer a ciegas.

CUPON

Deseo suscribirme por un año a la revista Babel.

Suscripción en el exterior: u\$s 60

Nombre:

Domicilio: Localidad:

País:



EDICIONES ULTIMO REINO presenta sus novedades

CHILDREN'S CORNER • ARTURO CARRERA
HULE • NESTOR PERLONGHER
ALAMBRES (2da. edic.) • NESTOR PERLONGHER
MERCADO DE OPERA • VÍCTOR F. A. REDONDO
SUSY SECRETO DEL CORAZÓN • SUSANA VILLALBA
FONDO BLANCO • HORACIO ZABALJAUREGUI
POEMAS • PAUL CELAN
HASTA QUE DESPERTAR ES IMPOSIBLE (Primer Premio de Poesía "La Nación" 1988) • MARIA ROSA MALDONADO
PALABRAS A LA ARIDEZ • CINTIO VITIER
CANTOS • MARIANO GARRETA LEGLERCO
ZARPA (en coedición con XYZ, Uruguay) • CARLOS PELLEGRINO
POT POT (Colección UR Narrativa) • FERNANDO LOUSTAUNAU
CUANDO LAS URRACAS ORAN • ELVIRA HERNANDEZ
VAS A PREGUNTAR POR LA MEMORIA • A. GUTIERREZ
EROSION • DANIEL GUTMAN
EL HILO DE ORO • DANIEL CHIROM
MADAGASCAR • LUIS BACIGALUPO
INFIERNO SIN UMBRAL • GERARDO BURTON
CARACOL • GUILLERMO SAAVEDRA
LAS MIRTILAS / LA BULINA • EMETERIO CERRO
IMPRUDENTES INSENSATAS • PATRICIA JAWERBAUM
CARTA DE VIAJE • ELVIRA HERNANDEZ
POEMAS DE LA VOZ Y DEL SILENCIO • FLORENCIA GUIRALDES
EN VENTA EN LAS MEJORES LIBRERIAS DEL PAIS. [DISTR. 855-3472]

Ediciones del Sol



1492-1992

A los 500 años del choque de dos mundos

Balance y prospectiva

Coordinación y prólogo de Adolfo Colombres

El 12 de octubre de 1992 se cumplirán los 500 años de la llegada de Colón a lo que luego habría de denominarse América.

¿Fue descubrimiento, cubrimiento, doble descubrimiento? ¿Un encuentro o desencuentro de culturas?

Este libro se propone dar una respuesta americana a la inicial propuesta hispanista de celebrar el genocidio, para lo cual se ha convocado a dirigentes de organizaciones indígenas, antropólogos comprometidos con estos pueblos y a intelectuales de reconocido prestigio de la región.

NOVEDADES CONTRAPUNTO

MATER. Vicente Zito Lema

ALGUNOS USOS SOBRE CIVILIZACION Y

BARBARIE. Roberto Fernández Retamar

LA REVOLUCION FRANCESA. Bernard Epin-

Madia Tovar-Daniel Virieux

HISTORIA SOCIAL DE LA LITERATURA

ARGENTINA. David Viñas

EL '69. Beba Balvé-Beatriz Balvé

EL HOMBRE Y LA DEMOCRACIA.

Georg Lukacs

MUJER, PSICOANALISIS Y MARXISMO.

Marie Langer

LAS SECTAS INVADEN LA ARGENTINA - 6º

EDICION. Alfredo Sileta

HAY QUE DESTRUIR LA MUERTE. Luis

Gorbán

CUADERNOS DE IDEAS

LOS LIBROS DEL VERANO

Ricardo Mariño

Recuerdos de locosmos

Martha Mercader

El hambre de mi corazón

Antonio Skármeta

Match Ball

Félix Luna

Soy Roca

Shusaku Endo

Escándalo

Rex Warner

Pericles el ateniense



Editorial Sudamericana S.A.

HUMBERTO 1º 531 • 1103 BUENOS AIRES • Rep. Argentina
TEL. 362-7496/2128/7364 • Dirección Cablegráfica "LIBRECOL" • Télex: 25644 SUPLA AR

BABEL

REVISTA DE LIBROS

Babel, revista de libros, Año II, Nº 13

Dirección: Martín Caparrós y Jorge Dorio.

Dirección periodística: Guillermo Saavedra.

Secretario de redacción: Salvador Pazos.

Coordinación y corrección: Eduardo Mileo.

Jefe de arte: Elías Rosado.

Colaboradora de arte: Andrea Salmini.

Circulación: Fabián Chejfec.

Secciones y columnas: Nicolás González Varela y Andrés Roszler (Impresiones del mundo), Marcos Mayer (Ripios nacionales), Luis Chitarroni (Siluetas), Elena Massat (Infantiles), Marcelo Cohen (Batidore libero), Horacio González y Daniel Scarfó (Actualidad), Sergio Chejfec (Historias de vidas), Pablo Avelluto (Imagen y sonido), C.E. Feiling (El cónsul honorario), María Moreno (La mujer publica), Gabriela Esquivada (Instrucciones), Américo Cristóbal (Poesía y teatro), Alicia Paz (Psi), Germán L. García (Informe para el psicoanálisis).

Corresponsales: Elvio Gandolfo (Uruguay), Christian Kupchik (Suecia), Armando Mena (México), Néstor Perlongher (Brasil).

Colaboran en este número: Rodolfo Alonso, Adriana Amante, Mágara Averbach, Jorge Bandin, Norberto Cambiasso, Arturo Carrera, Emilio Corbière, Liliana Costa, Josefina Delgado, Sergio Emiliozzi, Alvaro Fernández Bravo, Luisa Franco, Pablo Fuentes, Federico Galende, Fernando García, Juan Goytisolo, Alfredo Grieco y Bavio, Daniel Guebel, Paula Hochman, Ricardo Ibarlucía, Claudia Kozak, Rosa Liberman, Daniel Link, Federico Loomis, Juan Carlos Martini, Milita Molina, Omar Mosquera, Fernando Murai, David Oubiña, Guillermo Piro, María del Carmen Porrúa, Alejandro Ricagno, Horacio Salas, Daniel Samoilovich, Marcelo Saurí Ortiz, Luis Scafati, Ada Solari, Eduardo Subirats y Marcelo Torres.

Diseño de tapa: Eduardo Rey.

Foto de tapa: "Secretaria de radio", de August Sander

Composición: Letter Laser, Perú 457, 2º cuerpo, 4º F.

Películas: Fotomecánica Giaquinto, Rivadavia 2134, 5º G.

Impresión: Impresora Balbi SA, Belgrano 5945, Wilde.

Distribuidor en Capital: Juan C. Gómez, Víctor Martínez 1606.

Distribuidor en interior: SADYE, Belgrano 355, 9º.

Babel es una publicación de Puntosur SRL, Julio A. Roca 751, 3º B, tel. 331-3725, 30-7595 y 34-0627, (1067) Buenos Aires, Argentina. Registro de la Propiedad Intelectual: en trámite. Editor responsable: Gabriel A. Fontenla. Prohibida su reproducción parcial o total. Derechos reservados. Los artículos firmados sólo reflejan la opinión de sus autores y no necesariamente la de la revista.

S U M A R I O

El libro del mes. *Children's Corner*, de Arturo Carrera. Pág. 4

Tráfico/ Juvenilia lírica/ Ranking del mes. Pág. 6

Impresiones del mundo/ Sucesos argentinos. Pág. 7

Campanas para El péndulo. Anthony Burgess escribe sobre la última novela de Umberto Eco. Pág. 8

Narrativas. Pág. 9

Ripios nacionales. Pág. 11

Siluetas. Gerard Manley Hopkins. Pág. 12

Infantiles. Pág. 13

Bárbaros. Literatura gallega contemporánea. Pág. 14

Batidore libero. Una comida para Clarice Lispector. Pág. 16

Actualidad. Pág. 17

Homenajes I. Un texto inédito de Enrique Pezzoni. Pág. 20

Dossier. Goytisolo en Buenos Aires. Pág. 22

Historias de vidas. Pág. 30

Imagen y sonido. Pág. 31

La mesa de luz. Daniel Samoilovich/ El buscón. Pág. 32

El cónsul honorario. Pág. 33

La esfinge. Entrevista a Juan Carlos Martini. Pág. 34

Humanidades. Pág. 36

Homenajes II. Una mirada sobre Oscar Masotta. Pág. 40

Políticas culturales/Lo que no debe decirse. Pág. 41

Caprichos. Lars Vigdom. Pág. 42

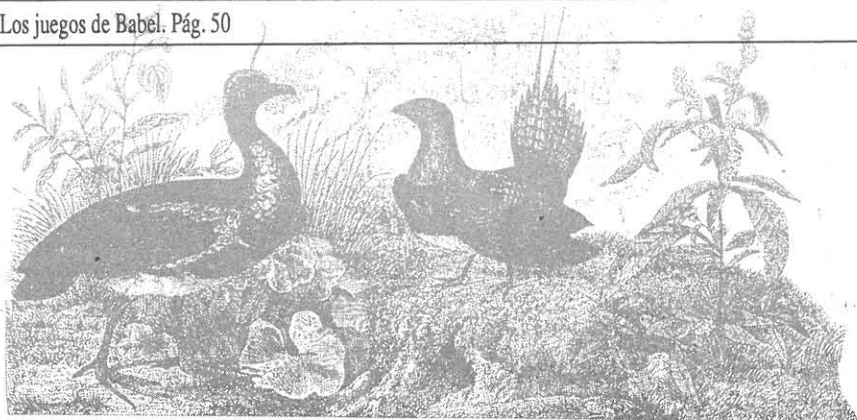
Lecturas. Poemas de José Kozer. Pág. 43

Poesía y teatro. Pág. 44

Anticipo. *Los amores difíciles*, de Italo Calvino. Pág. 46

Psicología y psicoanálisis. Pág. 48

El potrero. Los juegos de Babel. Pág. 50





ARTURO CARRERA: CHILDREN'S CORNER

El estilo, a pastar

"No le tiren pasto a Arturito que está escribiendo". De esta ancha medicina pastoril puede deducirse la tentación de un sitio. Pero de ahí se distancia Arturo Carrera. Y no por un temor supersticioso. Porque nada peor que un sitio, para escribir. Ni nada más representativo. Sin embargo el sitio, la representación —que para los antiguos fue un motivo de inteligencia y entonces también de falsa voluptuosidad—, vuelven. Con una persistencia que aburre; o se traba contra ellos una guerra en miniatura. Pues lo que se toma por manifiesto se lee después en la pesadez legal de las artes disuasivas. Para ser aceptado. Y se acepta o se repudia. Este fastidio que preferiría declinar del todo, y de una sola vez, es de uso poético. Y ocurre en los libros de Arturo Carrera. La intuición de que sin resistencia se arruina lo que deviene escrito. Pero tampoco una confianza desprevenida contra el desdén. Se puede ver así. Y no por la actual sugestión que proporciona el arcaísmo, o el descreimiento de la historia. Hay una manera ocasional de llamarlo. Experiencia. Una obstinación corporal que, por hábito, se confunde con el pensamiento, la teoría, o, más modestamente, la crítica. Y que a su pesar festeja no obstante ser bastante menos que eso.

Aquellos dos versos no son de Children's Corner, son de Arturo y yo (1984), al principio. Y siguen así, por su reverso: "Pero Arturito no sabe escribir. Arturito es pasto de las llamas/ de los niños". El pasto, en su papel arcano, no está ahí para que algo lo fuerce a ser revelado; allá los que lo consideren un problema, una enigmática desdicha para el lector deseoso de entender. Pasto. Y pasto de llamas. No hace falta referirlo a la suerte mallarmeana, Ficino ya había creído dulcemente en esta felicidad poética. En De voluptate, de 1457, dicen que pensó la alegría como un don que no debiera desprenderse del pensamiento; pero que los filósofos cometían en exceso esa equivocación. Que el conocimiento no es en nada superior al goce, aunque el sentido común lo crea así. Y que el amor, aun sin ojos, no está por debajo de la inteligencia. Las sospechas de Ficino fueron utópicas. Y en cierto modo paganas. Sospechadas. ¿Qué sospecha de qué, o quién? Sin marca, es la utopía la que debe rendir cuentas, pagar. El campo de Arturo Carrera. Pringles. Y "otro campo EL CAMPO", con toda su entropía y todo su pollatch. Implacable. "Diré: el campo asciende para mí/ como un Nilo/ con su limo de pastos azules/ .../ azules hipopótamos de miniaturas/ y niños..." (Children's Corner). El campo y los niños de Arturo Carrera.

Y el campo, leído como blasón argentino, como adhesión a un linaje u otro, se derrumba. En su lugar, las islas. Un trazo de fiesta en la aridez. Episodios confusos. Se fatiga esa confusión de la niñez y del pasto. Para Carrera el malentendido no puede colmarse con "el estúpido caballo criocho del lenguaje". Más olvidado de la patria, suspendido (entre padres e hijos), el poema desafina, resta velocidad a los latigazos del simbolismo. Y no se aposenta en el sosiego maniqueísta. Sería un error, quizá el peor, suponerle a la confusión una voluntad de seducción intelectual; una voluntad. Nada más lejos. "Ninguna teoría"; "poemas para la sentencia del amigo/ que nos dice: 'que te pongan en su sitio, las palabras'". La tipografía cursiva, bastarda, porque se sabe incierta, prefiere no redondearse para seducir a la inteligencia. Se inclina, como abovedándose en la lucidez. Ya sabemos cómo se desprecia al indiferente del poder, y quizás sea su peor enemigo. Pero es inobjetable creer en esa salvación incumplida. Valéry, que se representaba el poema como un festín intelectual a condición de que una vez terminado no quedase ninguna adquisición, dijo en Tel Quel: "Una determinada obra resulta más clara cuanto mayor número de cosas contenga que el lector hubiera formado él mismo sin esfuerzo y sin pensamiento". De esa claridad, que es una conversión, está hecho Children's Corner. La transparentación de un lector poético, vale decir: cualquiera. Un lector sin esfuerzo, pero con el mayor trabajo; con la mayor despreocupación pero con el máximo abandono.

Carrera está mostrándonos cómo salir de un embudo. La poesía argentina es quejosa. Los poetas cumplen casi siempre un mandato. Escribir para. O sobre. O con. Transponer esos vicios sin que de ello resulte otra orden. Ausentarse. Dejar los juguetitos grandilocuentes, el estilo. En estos poemas de Children's Corner, como en otros libros de Carrera (sobre todo en Arturo y yo y en Ticket para Edgardo Russo), hay pinceladas del haikai clásico; como una pantalla plana, la misma de los films de Kenji Mizoguchi, cuya extensión está fuera del alcance de la psicología. Dice la escena de un haikai del siglo XVIII: "Noche muy corta/ Con perlas de rocío/ sobre la oruga.". Dice Carrera en "Laguna Bonfiglio", tercera parte de Children's Corner: "Pasar un día en el campo/ Dormir en total contigüidad/ con la semilla y el fruto.". De los haikai se dijo que están escritos como pintados. De Arturo Carrera dijo Lamborghini que escribe con las manos y nunca con la cabeza.

Children's Corner, el rincón de los niños, es sobre todo un tono, una coloración de la que puede decirse que está a la altura de haber dejado la teatralidad del estilo, el énfasis, los guiños. Se puede decir esto de pocos libros. De éste y otros de Carrera (además de uno que está próximo). Tal vez sea un beneficio para la poesía. Pero terminemos como al empezar, con una devolución no del todo casual: "Y la sospechosa maternal que rella de entrever al bobo del poeta/ con su hijo".

Américo Cristófolo

II. EL TIGRE

para Marisa y Fernando

Dos líneas.
Aun si fueran esas que dividen
los mundos
de la naturaleza plegada.

Aun cuando fuera dormite
bajo esta luna que crece, que tercamente
ilumina
al hermoso,
al pleno día.

Y aun cuando ningún indicio
se entrega a tu sueño de lector
ni reclama,
las voces que deleitan e invitan
a la exquisita pereza de la razón
o a la erizada belleza:
"veo, veo"
"¿qué ves?"
"lo que más temo"
"¿qué es?"
"escribir"

Un gallo rojo avanza.
Su ridícula y ensangrentada
cresta de frutillas y el cuello que
Cocteau atribula

a un niño que centuplicaba
el estallido silencioso del deseo.
Y oculto. Un gallo.
Como fantasma que adentro
sepulta un misterioso traqueteo
de pistón de madera y
dios de aristas ásperas del verano.

A lo lejos escucho...
una niña que a su madre indica
cómo deberá disponer unas flores.
La radio clásica que tiritita en los
fadings...
El ojo de la sombra envejece
y los álamos plateados ya no conquistan
el intenso parpadeo púrpuro.

Desgarro—diré y tacharé hartas veces.
Las manos recorrieron bajo el agua
apenas

el contorno de un ídolo de luz y miel y
las caricias volvieron del dios-pep
que en súbito secreto nos afronta
a la precariedad
y al equilibrio...

Huéspedes que en otra escena
alimentan un fuego

Cristales aperiódicos de Arturo

1. Secuencia de Fibonacci

(Un viejo maestro, Roland Barthes, proponía la siguiente escena de escritura: "Si pudiese, tendría una biblioteca ejemplar de libros de fondo (diccionarios, enciclopedias, manuales, etc.): que el saber sea un círculo a mi alrededor, a mi disposición; que sólo tenga que consultarlo (y no ingerirlo); que el saber sea mantenido en su lugar como un complemento de escritura". Contra las protestas de algunos magos, esa escena siempre me ha resultado fascinante.

2. Secuencia de Lucas

Un famoso físico, Schrödinger, predijo que toda información tendría que estar almacenada en cristales aperiódicos: una secuencia no regular de símbolos encapsulados en estructuras geométricas perfectamente simétricas. Se refería a la doble hélice del ADN pero también podría estar hablando del libro, la letra, la escritura y la naturaleza en general, tal y como Children's la imagina. Se trata del sentido. Si Arturo y yo introducía una versión de la naturaleza sintetizada (pasada por sintetizadores) tan delicadamente que muchos imitadores



creyeron estar frente al regreso del sencillismo rural, Children's lleva ese efecto de lectura casi al paroxismo y al colapso. ¿Cuál es el sentido de ese libro? ¿Dónde leerlo? ¿En el tono deliberadamente augusto que recorre esos versos? ¿En la sospechosa incitación al paidicidismo (¡basta de niños!)? ¿En las junturas magistralmente urdidas de una lengua majestuosamente

y hacen humo —dicen—,
para espantar insectos
que a esta hora se alistan
en un involuntario impulso
de ataques
y rojizas conquistas...

"¿escribirás cartas para mí?"

"¿qué harás en que a esta hora
yo insista
como rutina de la
melancólica
vista? Cae la tarde."

Como una predilección amorosa,
de ojos abiertos, que se acerca.
Que te entrega una tacita de café
cuya porcelana publicita
una nueva mariposa.
En las achiras al borde del agua,
junto a los juncos verde oscuro,
florecidas,
las abejas.

Pienso vivir aquí
para siempre. Y después desdeño
todo anhelo que aún como ilusión
afinca. Asedia con su vibración

como nostalgia de no pertenecer
al follaje: a cada hoja que lentamente
imita en su repetición
su exacta, inexorable
diferencia.

En todo caso: ¿volveré?
inaugura otra ligera lucha
con el tiempo; allí será
su espléndida promesa
de "no pertenecer"

(de entregar a lo sumo
mi obvio movimiento)

(...)

¿Qué me fascina y arruina,
estéticamente, destruye en un instante,
todo lo visto, todo lo más amado,
también como movimiento:
los puntos súbitamente cambiados
de una certidumbre?

Todo el almacén de súbitas imágenes
que otro paisaje atesora y retiene:
islas en islas, barcas de diferentes velas,

velocidades que a las aguas imprimen,
súbitos estertores y nuevas explosiones
de espumas.

orillas que secretamente brillan
o sarcásticamente detentan
una música nueva atronadora y
"natural"
y ondulaciones superpuestas al paso
de juncos que como aguas del maré
se mueven y movilizan
todas las vistas,
todos los asombros coloreados,
todas las luces,
todas las aristas

y el mínimo alarde mío fue
intercambiar con mi hija una sonrisa
mientras el conductor de la lancha
dibujaba en su imaginación otra curva
acaso obtusa o feliz para él
que siempre al tomarla imagina

Un barquinazo
y saltaron en esa leve oscuridad
los jazmines que en un vasito de vinil
Ana tralá como gazapos.
Puntos fosforescentes como fragantes boyas
en el húmedo cielo dividido en risas:

"sucedió al de las lilas y los ébanos;
las rosas silvestres ya estaban en flor y
todo,
como hasta yo lo presentía,
parecía haber florecido esa noche,
allí, súbitamente..."

¿Bogué?
¿Qué verbos legalmente hicieron
ciertos mis tumultuosos felices
movimientos?

Butler pintó El Tigre.
Lo amó. Si lo pintó: traicionó su anhelo
que luchaba en movimiento.
Egula pintó El Tigre.
Lo amó. Si lo pintó: escrutó la fijeza
de unas raíces que lentamente imitaban
e imitan
eso que llamamos
el amor a la tierra.

Eso que vaga y ciertamente
nos aleja en secreto de la verdad:
la palabra, su dicha,
el movimiento.

(Tomado de: **Children's Corner**.
Arturo Carrera. Último Reino.
Buenos Aires, 1989, 122 págs.)

literaria y una lengua íntima? ¿En lo que las palabras dicen? ¿En lo que las palabras callan? Basta de preguntas retóricas: se trata del sentido. Hay un objeto y ese objeto es un libro; hay una secuencia no regular de símbolos, es la escritura. Hay, por lo tanto, sentido. Sólo hace falta la máquina que amplifique la vocecita diminuta que Carrera ha elegido para que el sentido hable en su poesía. Esa máquina es la enciclopedia (cualquier enciclopedia).

En los versos "de casa humana donde los pasos cuidan/sus acertados vestigios almacenados/de huellas en las huellas", ¿hay sentido? Tal vez un gongorismo obvio que cada tanto muestra su cabezota de títere como para que el lector no olvide que siempre está ahí. En la



serie "Remoto", "esferas", "moléculas", "disimetría de un horror natural", "gramáticas", "tensión", "naturaleza plegada", "discontinuo", "esferillas de oro", "las bandas/de 3 y 5 patos, 5 y 3 cuervos/8 y cinco pájaros de espuma negra", "13 y ocho, 21 y 13", en esa serie, ¿hay sentido? Es el sentido del cual la naturaleza es eco, son "los mundos/de la naturaleza plegada", es la obsesión de Children's Corner por acceder a "la sintaxis o disimetría de un horror/natural". En esa serie se resuelve el sentido de Children's Corner, el sentido que ese libro atribuye a lo natural: el campo, la infancia, las soledades sonoras que rodean la escritura. Hay un paisaje, ¡qué bello paisaje! Pero en realidad hay un horror al paisaje, a su carácter de puro dato (*datum*, dato), a su obscena asignificancia (la "demencia natural del atardecer", se lee en Arturo y yo, "una música nueva atronadora y 'natural'", se lee en Children's). Contra ese desorden y esa aperiodicidad Carrera opone la forma (el número o la letra), el orden de lo simbólico, el orden del lenguaje, contra el desorden de la realidad.

Children's muestra un paisaje. Por el cielo pasan pájaros, ¡qué bellos pájaros! En Las alas del deseo, la película de Wim Wenders, también hay pájaros en el cielo: es una migración, podría ser un caos de pájaros volando, como en Hitchcock. Pero los pájaros de Wenders vuelan ordenadamente, casi en círculo y además el círculo se abre y se cierra (late) rítmicamente: hay allí sentido, hay allí una cierta forma, una regularidad discontinua.

En Carrera también vuelan pájaros: 3 y 5 patos, 5 y 3 cuervos, 8 y cinco pájaros de espu-

ma negra, 13 y 8, 21 y 13. Por los cielos de Carrera vuelan números, o pájaros que conocen los números, la secuencia de Fibonacci. 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21. Es una sintaxis, es el orden del número y de la letra, el orden de lo simbólico, aquello que transforma la "naturaleza" no es una estampita boba para pegar en el cuaderno de deberes sino en un eco del sentido: porque hay sentido y sólo por eso, la naturaleza es posible. La secuencia de Fibonacci, parece, describe la distribución de las semillas de girasol en la planta, el ritmo del maré. La secuencia es bella, pero no tanto como la de Lucas. 1, 3, 4, 7, 11, 18, 29 se lee más inmediatamente a partir del binomio (1, 3).

3. Programa para un seminario sobre la obra de Carrera

3.1. Escrito con un nictógrafo. El regreso de Perón. De la inversión. Plástica y escritura. El sentido como lo calado. El sentido que surge en la oscuridad (de la página). La letra como recorte.

3.3. Momento de simetría. Historia de la simetría. Simetría y cosmos. Los cristales. Leyenda de Pitágoras. Primavera del '73. El sentido como regularidad. El sentido como despliegue del espacio y del tiempo. Cosmología y estética.

3.4. Oro. Promoción neobarroca. Orfebrería y textualidad. El sentido como polvo dorado, esparcido sobre el texto. El sentido como cobertura. Saber y complemento de escritura.

3.7. La partera canta y Mi padre. Plegarias psicoanalíticas y teoría del sujeto. Hipérbaton y Anacoluto, hermanas mayores del barroco americano. Comisión de Investigaciones Espaciales: la página (barra y punto). El sentido como desplazamiento. ¡Madre, como sueño! Viaje a la semilla. "Hay cada padre...". La obra total y el poema serio. La lengua poética: el sentido como transición. La voz cotidiana, la voz ritual. Sentido esquizo.

3.11. Arturo y yo y Ticket para Edgardo Russo. El intelectual se va al campo. Crisis de la ciudad y noche posmoderna. El hiperespacio. Laurie Anderson. Poesía y performance. Niños y estancias: sencillismo y bucólica. Hacia una estética agrícola-ganadera. El sentido como desconstrucción de la lectura. El sentido de la repetición. Teoría de los loros. El sentido como murmullo. "La naturaleza es un eco del sentido".

3.18. Retrato de un albañil. El otro yo de Carrera. Titeres, máquinas, autómatas y replicantes. La risa y el sentido. Rimas ingenuas. Rimas soeces (inéditas) de Carrera: estudio comparativo.

3.29. Children's corner. Lamento por los niños que crecen. Los nuevos (otros) niños. Sintetizadores, samplers, banda de sonido. El sentido como instrucción o como mandamiento: "Que te pongan en tu sitio, las palabras". Momento de asimetría. La naturaleza plegada.

3.47. Bibliografía obligatoria: Simuladores de Carrera (Andrés Di Tella, video, 1989). Arturo y yo (Delfina Muschietti).

4. El pensamiento clásico.

El pensamiento clásico se reconoce en su manera de pensar el infinito.

Daniel Link



T R A F I C O

Una tribuna para los mercaderes

El Centro Cultural Nuestra América plantea una propuesta integral para difundir y compartir la riqueza cultural latinoamericana.

Para ello, se ofrece como una alternativa de trabajo por la integración de los pueblos de América latina y el Caribe, ayudando al mutuo conocimiento, buscando en el acervo cultural los innumerables factores de unión surgidos de una historia y una problemática comunes, para exponerlos a su público en forma objetiva, a través de una palabra autorizada o de un espectáculo de calidad y autenticidad probadas.

Cuando hablamos de América latina y el Caribe, estamos englobando a todos aquellos pueblos americanos que no tienen específico origen latino y, por ende, no comparten algunas características que conforman nuestra identidad, como el idioma, la religión o diferentes asimilaciones étni-

cas. "Nuestra América" también habla inglés, francés y portugués, profesa diversos cultos y creencias y corre por sus venas sangre de diferentes razas.

Como en los casos de Haití, Jamaica, Barbados, Guyana, Aruba, Curazao, etc. consideramos que los comunes rasgos históricos y de conformación social y económica los hacen parte indisoluble del mismo conjunto.

Esta es la realidad sociocultural que desde este centro intentamos descubrir a nuestro público. Pero, además, hemos asumido el compromiso de hacerlo de una manera original y atractiva, adaptada a las exigencias de los tiempos que corren.

El desarrollo de los métodos audiovisuales —como forma válida de transmitir conocimiento prescindiendo de cualquier referencia a la calidad— ha modificado la aproximación del individuo a la cultura.

Ante esta nueva situación, pensamos que un complejo cultural como "Nuestra América" constituye una herramienta poderosa para la difusión de cultura, desde una óptica dinámica y no unilateral. La integración armónica de una librería especializada, una muestra permanente de artesanía, una galería de arte y un auditorio con capacidad para albergar con comodidad a cien personas constituyen un todo superior a la suma de sus partes.

Vale la pena detenerse en la librería, anexa al centro cultural, pues la misma responde a una nueva concepción. Se presenta como un servicio más dentro de una propuesta integral de acercamiento a la cultura. La librería tradicional, entendida como acumulación y clasificación de textos, deja paso a otra entidad más global. Históricamente, la librería, junto a los centros de formación intelectual, fue el punto de reunión con la información y la cultura, en tanto que éstas se sostenían preponderantemente en la letra impresa. Hoy las cosas han cambiado. Si la función de una librería continúa siendo la misma, no lo es así la forma que adopta. Por eso nuestra intención es convertir la muestra en un agente dinámico de este proceso, donde no sólo puedan adquirirse las obras de interés, sino también se disponga de la más completa información sobre temas latinoamericanos, existente en bibliotecas, editoriales y centros especializados.

En este particular momento, en que la crisis económica se conjuga con un desinterés manifiesto de las nuevas generacio-

nes por la lectura, es necesario dar respuestas originales y accesibles para recrear ese hábito.

Creemos que es posible valerse de los mismos elementos que alejaron a los jóvenes de la lectura para acercarlos a ella. Debemos generarles la necesidad de conocer en profundidad —como sólo puede lograrse desde los libros— asomándolos a ese universo a través de aquellas formas audiovisuales a que hacíamos referencia, pero donde ahora anteponeamos la calidad y la originalidad como cuestiones primordiales.

En última instancia, las vías para llegar a la gente son opinables y dependen en gran medida de las circunstancias. Lo esencial es lograr un encuentro con la cultura sin prejuicios ni "catedrales únicas". En este sentido, nos parece que debemos apartarnos de los esquemas tradicionales y marchar hacia concepciones más dinámicas y totalizadoras. Sabemos que se trata de una propuesta ambiciosa, pero caminamos seguros hacia ese fin.

Sin pretender generar una polémica sobre valores estéticos, ni siquiera sobre métodos, creemos que todos los esfuerzos que se realizan en materia de difusión cultural deben ser bienvenidos. Sólo pensamos incorporar a esta tarea con nuestro punto de vista y aportar desde allí al gran río cultural de Nuestra América.

Juan Martín Guevara

J. M. G. es el director del Centro Cultural Nuestra América.

Juvenilia lírica

El muy noble y antiguo Colegio Nacional de Buenos Aires —conocido también como el Colegio de la Patria y así nos va— ha retomado la saludable tradición de organizar concursos en distintas ramas de la creatividad juvenil. Las flexibles fronteras conceptuales de los tiempos que corren determinaron así que la convocatoria se formulara en las siguientes disciplinas: poesía, cuento, historia y fotografía.

La organización estuvo a cargo del Departamento de Bienestar Estudiantil (una repartición que pese a su homonimia

conoscuro ministerios del pasado se toma estas cosas con seriedad y eficacia) y el Centro de Estudiantes del CNBA. En el área de poesía el jurado estuvo integrado por un prestigioso ex alumno, el escritor Rodolfo Alonso, y uno de los directores de Babel, también ex habitué de los añosos claustros.

Reproducimos a continuación el poema premiado en la categoría B, de 4º a 6º año, firmado con el seudónimo lo y cuya autora —¿cómo no creer en el mágico peso de los nombres?— se llama María Quevedo. Mariela Mosnaim, Federico Penelas y María Paula Antello se hicieron acreedores a respectivas menciones.

Una casa/ callada./ Un ambiente/ propicio./ Una mujer/ sentada/ escuchando/ el silencio/ mirando/ la oscuridad/ pensando / nada./

Tal vez/ esa mujer/ espera/ algo que despierte/ en la casa/ en ella misma/ en algún lado./

Tal vez/ esa mujer/ camine/ por la casa/ silenciosa/ buscando/ un sonido/un objeto/ un ser./

Tal vez/ esa mujer/ encuentre/ algún día/lo que quiere/ y pueda ser/ feliz/ en silencio./



Ranking del mes

Ficción

El péndulo de Foucault. *Umberto Eco* (Bompiani/ Lumen/ De la Flor)
La quinta reina. *Ford Madox Ford* (Sudamericana).
El cardenal del Kremlin. *Tom Clancy* (Emecé)
La hija de Kheops. *Alberto Laiseca* (Emecé)

No ficción

Freud, una vida de nuestro tiempo. *Peter Gay* (Paidós)
Soy Roca. *Félix Luna* (Sudamericana)
El hombre y la democracia. *Georg Luckacs* (Contrapunto).
La religión de los ateos. *Fernando Nadra* (Puntosur)

Librerías consultadas: Clásica y Moderna, Fausto, Gandhi, Hernández, Norte, Premier, Prometeo, Del Virrey (Belgrano), El Monje (Quilmes) y Capítulo (La Plata).

Librería

CAPITULO 2

6.47 y 48 LA PLATA

PIPIOTON, el capitalismo que cambia/ BWLBY una base segura/ IRVING, la epopeya del bebedor de agua/ FANTE, pregúntale al polvo/ HOBBSAWM, la era del imperio/ BATESON, pasos.../ BERTETTO, cine, fábrica y vanguardia/ NICOLE, la lógica

EL DIVORCIO: Crisis vital de la familia

Su resolución adecuada —evitando juicios largos, costosos y desgastantes— permite el crecimiento de todos los involucrados.

Dra. LUISA SZMUKLER- Abogada
Especialista en Dcho. de Familia

Sucesiones-Divorcios-Alimentos-Visitas-Tenencia

Avda. Callao 449, 12 "A"

40-6768/46-1752

IMPRESIONES DEL MUNDO

Por Andrés Rosler y Nicolás González Varela



Peter Handke sigue escribiendo y, según las críticas, dando que hablar. Es lo que queda demostrado en las 160 páginas de su nueva obra, una pieza de teatro titulada *Das Spiel vom Fragen oder Die Reise zum Sonoren Land* (El juego del preguntar o El viaje hacia la tierra sonora). Se trata de un fáustico viaje —emprendido por un viejo matrimonio junto a una pareja de jóvenes actores de teatro— que se irá mutando lentamente en lo que Handke llama un "*Forschungsreise*" (en el sentido de un complejo proceso de exploración/investigación permanente). El sentido de la palabra, desencadenado por el juego del preguntar, cambiará el carácter del viaje y éste a su vez descargará su *tempo* sobre el propio sentido. El viaje será el preguntar, será su propia potencia, su verdadera y oculta alma. En germánicas tapas duras, por la Suhrkamp Verlag de Frankfurt, a escasos 25 marcos.

A propósito de *le Sens des Formes*: se viene estableciendo, a través de los trabajos pioneros de D. F. McKenzie y A. Petrucci, lo que parece ser el nacimiento de una nueva concepción en relación con la significación de un texto. La idea-fuerza: su significación no se deduce tan exclusivamente de sus *ressources* verbales como de sus dispositivos gráficos. Se abre así un nuevo camino que va de la *écriture* a la puesta en escena de página, de la semántica al formato como soporte y materia prima; nace así una suerte de paleografía bibliográfica donde las formas son productoras de sentido. Arremetiendo contra una definición estrictamente semántica del texto, la atención se centra ahora en su *inscripción material*: cómo se ha impreso, qué formato se ha elegido, qué tipo de caracteres se han seleccionado, el modo de recorte del texto, la puesta en escena sobre páginas y frontispicios, el locus de la gráfica y la ilustración, la organización de las llamadas y notas, etc. De este horizonte teórico nuevo de la "*réception*" trata justamente *Histoire et Pouvoirs de l'écrit* (Historia y poder de la escritura) de Henri-Jean Martin y Bruno Delmas, esfuerzo intelectual por especificar el ensamble de mutaciones en las modalidades de "puesta de página" desde el siglo XVI al XVIII. Lo más notable que descubren es, quizás, lo más obvio: el triunfo de los blancos sobre los negros (o lo que es lo mismo: una progresiva "aireación" de la página impresa que conlleva la progresiva multiplicación de párrafos produciendo la continuidad ininterrumpida de la línea como orden del discurso). La deducción que se proponen es ambiciosa: a partir de las formas materiales del registro escrito y su impresión, enlazar una historia social

de la cultura rastreando todo el repertorio de estrategias de dominación simbólicas. Editado por la Librairie Académique de París.

De cómo Italia llegó a Inglaterra: un "miniboom" en el ámbito de la literatura política de las Islas Británicas parecen haber producido las recientes ediciones de dos autores "clásicos" dentro de la alta discusión italiana de los años '60 y '70. Alfabéticamente nos estamos refiriendo al aquí muy publicitado profesor de Turín, Norberto Bobbio: Polity Press acaba de editar *Wich socialism? Marxism, Socialism and Democracy*, un volumen que comprende ensayos escritos entre 1968/1978; el segundo es Antonio "Toni" Negri, mucho menos difundido en el mercado español, con *Revolution retrieved: selected writings on Marx, Keynes, Capitalist Crisis and New Social Subjects-1967/1983*, respaldado por Red Notes de Londres. El tomo y el carácter de la recepción-debate oscilan: en el caso de Bobbio, los tópicos se centraron en la relación democracia-socialismo, discusión de la que participaron la mayoría de las grandes figuras de la cultura socialista británica llegando incluso a debatirse sobre la misma consistencia del pensamiento del profesor de Turín (¿socialista liberal o simple neokantiano con fe liberal?); en el caso de Negri, la valoración se torna más articulada y compleja: se descubrieron sus aportes tendientes a desentrañar la aparición del *Welfare State* con el keynesianismo, el potencial político de la perspectiva de la "Autonomía operaria" y su crítica modular a los partidos socialdemócratas. Como dice John Holloway, el comentarista británi-

co del volumen de Negri, para entender lo desigual de la polémica, mientras las ideas de la transición por "compromiso" estatal a valorativas son más y más absurdas históricamente, las ideas de Negri son "...more, and more relevant". En rústica, hay que oblar 8.50 libras por Bobbio y 9.95 por Negri.

Vulgari Eloquencia: así calificaba Dante, a principios del siglo XIV, los trabajos literarios que reflejaban temáticas estrechamente localistas y que usaban, al mismo tiempo, lenguas y modismos vernáculos. He aquí que hoy, en la "MittelEuropa", se impone como moda una especie de concentrado de aquella calificación dantesca: es lo que se ha dado en llamar "Literatura de la patria chica", la *Heimat* que, junto con la literatura *Fremde* son las dos producciones más interesantes de los últimos años. La *Heimat* aparece centrada temáticamente en aquello que en español podría traducirse como "Terruño": el rincón tierno del cobijo múltiple, el lugar irremediablemente separado del seguro resguardo, la lengua como instrumento particular y propio, el sentimiento carnal de Hogar aún en el silencio, el trozo de tierra irreductible, el ámbito último donde siempre nos reconocen de nuevo. *Heimat* ya no es más sinónimo de *Vaterland* (Nación-Patria, en el sentido fijado por la Ilustración) sino cercano a *Völkisch* (germanización del adjetivo *National* que designa lo que en substancia está ligado al lugar natal por sangre y nacimiento). La obra representativa como paradigma es *Heimatmuseum* de Siegfried Lenz, con sus añoranzas por la Masuria prusiano-oriental (el metafísico *Baltikum*), pero la integran también un haz de autores disímiles: Ludwig Harig (con su Sulzbach en el Sarre), Martin Walser (con el entorno del lago Constanza), Uwe Johnson (con la zona de Mecklenburg, Horst Bienek (su Gleiwitz natal de la alta Silesia, que ya no existe), el famoso Günter Grass (con su obsesivo Danzig) e incluso escritores no alemanes como Bohumil Hrabal o Václav Havel.



Cero en Poesía y en Psicoanálisis

El Grupo Cero -Buenos Aires llevará a cabo, los días 18, 19 y 20 de diciembre, el Segundo Congreso Internacional de Poesía y Psicoanálisis. "El motivo de este congreso —dicen sus organizadores— es el encuentro con esas ideas que signifiquen un aporte desde distintos enfoques que nos aproximen a una teorización del psicoanálisis desde lo universal poético, es decir desde la escritura y su plus, para dar cuenta de esta conjunción donde La Poesía, tomada como función poética, intente despejar la cuestión de un inconsciente estructurado como escritura". Se leerán ponencias y comunicaciones que hayan llegado y sido aceptadas antes del 1º de noviembre de este año. Los interesados en asistir a las reuniones deben llamar al 393-

0068/9 o concurrir a Talcahuano 945, 1º B. Las sesiones tendrán lugar en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, Junín 1930.

Docentes cuenteros

La Unión de Maestros Primarios ha convocado a los docentes de Capital Federal a participar en el concurso "Javier Villafañe" de Literatura Infantil. Los interesados deben presentar trabajos inéditos de una extensión no mayor de 150 líneas a 60 espacios. Las obras deben ser firmadas con seudónimo y enviarse por quintuplicado con las siguientes señas: Unión Maestros Primarios, Concurso de Literatura Infantil "Javier Villafañe", Rivadavia 2009, 3º G, (1033) Capital. En sobre aparte, se remitirán los siguientes datos del participante: nombre y apellido, documento de identidad, dirección y teléfono, seudónimo elegido y escuela en la que presta servicios. Se puede participar con más de un trabajo siempre y cuando se los envíe separadamente. El plazo de recepción vence el 30 de diciembre de 1989. Se otorgarán tres premios; el primero, además de la publicación del cuento en la colección "Pajarito Remendado", incluye una orden de compra para libros equivalente a un sueldo de maestro de jornada simple y donaciones de libros de la editorial Colihue y Ediciones Culturales Argentinas para la biblioteca de la escuela donde trabaje el ganador. El concurso cuenta, precisamente, con el auspicio de Editorial Colihue y Ediciones Culturales Argentinas.



Taller neomilenario

El poeta Enrique Blanchard —Reo de redes, Silueta de polvo, Función del ventrílocuo, Idolo de niebla— dirige a la comunidad de monopantos criollos la siguiente llamada: "Enrique Blanchard convoca a kamikazes y dactilólogos para la formación de un Grupo de Escritura Neomilenaria, exclusivo para quienes dectesten el *sumi-é* y toda versión neoborrosa. Apto para variopintos sobrevivientes de electrochocs. Sentirse aludido y llamar al 552-7810".

El Libro en otra Dirección

La Dirección Nacional del Libro comunica a desorientados, desprevenidos y displicentes del ámbito oficial o privado que ya

se encuentra desarrollando sus actividades habituales en las nuevas oficinas ubicadas en la calle Ayacucho 1578, 1º y 2º pisos, (1112) Capital, cuyo teléfono es 803-6545. Recuerde el alma dormida.

La maldición de la momia

No alcanzó el tono venerable, ni fue suficiente la pagana discreción de los reseñistas. La inquebrantable decisión egipcia de dejar selladas sus verdades nos alcanzó en el último tramo de escalera. En la nota de Pablo Bari sobre *La hija de Kheops* de Alberto Luiseca (Babel Nº 12, página 5, líneas 14 y 15) la maldición solar y desahenta torció la mano tipeadora, cegó la pupila correctora, escamoteando del texto bánico una línea. Donde dice: "Así, al rebasar el dique del conocimiento particular, la competencia de cada disciplina se ve perturbada y la historia se metamorfosea porque sólo quien es capaz de sumar ganosos con hipopótamos podrá calcular la altura de un obelisco" debió decir: "Así, al rebasar el dique del conocimiento particular, la competencia de cada disciplina se ve perturbada y la historia se metamorfosea en gráficos, en inesperadas lecciones de ingeniería o de hidráulica porque sólo quien es capaz de sumar ganosos con hipopótamos podrá calcular la altura de un obelisco". Que el Dios Thoth nos proteja. Que Bari y los lectores nos perdonen.

La democracia de los signos

El péndulo de Foucault. Umberto Eco. Trad. de Ricardo Pochtar, revisada por Helena Lozano. Bompiani-Lumen - De la Flor. Buenos Aires, 1989, 586 págs. Alrededor de A 15.000.

Por Anthony Burgess



El péndulo de Foucault no es una novela fácil, no está pensada para que resulte fácil. A pesar de todo esto, en Italia se han vendido más de medio millón de ejemplares de esta novela, y su primera edición estadounidense es de 250.000. La edición británica es, por supuesto, más cautelosa, al tener en cuenta la menor cantidad de público comprador de libros.

Eco aprendió todo sobre el péndulo que cuelga oscilando en el Conservatoire de Arts et Métiers de París del profesor Mario Salvadori en la Universidad de Columbia, o al menos así lo cuenta un artículo publicado en *Il Corriere della Sera*. Un extracto de una carta escrita por este docto personaje constituye uno de los 119 capítulos-epígrafos de Eco. Ese péndulo fue instalado por Jean-Bernard-Leon Foucault (1819-1868) para demostrar la rotación de la Tierra. Parece algo inofensivo, la confirmación de una permanencia reconfortante, pero se vuelve siniestro hacia el final de la novela de Eco. La novela como narración está puesta en boca de Casaubon, que ha escrito su tesis doctoral sobre los caballeros templarios y que después de una estancia en Brasil retorna a Milán como una especie de Sam Spade de la información. Pagará un precio por averiguar cualquier cosa, pero ya parece conocerlo todo, excepto que él ya había sido elegido para ser el desolador erudito de Middlemarch, de George Eliot, quien también lo conocía todo, aunque eso no le hizo ningún bien. Una firma de editores para la que trabaja Belbo, un piamontés dotado de sentido común, encontró útil a Casaubon. El comentario favorito de Belbo sobre la presunción es *ma gatte la nata*, que significa algo como *quita el tapón y deja que salga el viento*. Por todo ello, está preparado para ganarse la vida en lo que se denomina publicación de vanidad, mediante la que chiflados y obsesos pueden ver su obra impresa mientras paguen por ello. Uno de esos chiflados es el coronel Ardeni, quien cree haber descubierto un mensaje codificado sobre una conjura urdida por los caballeros templarios. Los caballeros, que oficialmente fueron disueltos, están todavía, al parecer, en todas partes, de una u otra forma. Su conjura, destinada a tomar el poder del mundo entero mediante el despliegue de energía telúrica, es la definitiva. El mundo, como sabemos, está lleno de cazadores de conspiraciones. A veces los conspiradores son la CIA; otras, los fabricantes de la coca-cola, o todos los judíos, o todos los católicos. El oficial del servicio de información de la novela de Evelyn Waugh *Sword of Honour*, el coronel Grace-Grundling-Marchpole, cree

que los nazis y los aliados están en connivencia. La conjura definitiva sintetiza todas las posibles conspiraciones —*il complotto dei complotti*—, y uno se pregunta contra quién están conspirando en realidad. No importa. Una conspiración es una estructura, una fabricación semiótica. Umberto Eco es un profesor de semiótica.

El triunvirato de editores —Diotallevi, Belbo y Casaubon— decide, como un juego, como una aventura lúdica, introducir en su ordenador —llamado *Abulafia* (*Abu*, para abreviar) por el cabalístico filósofo judío medieval— todas las conjuras herméticas que nunca estuvieron en él.

Los resultados llegaron más allá de la conspiración final del coronel Ardeni: el plan cósmico incluyó los opuestos. Proporcionará también interpretaciones mejores que las que nunca hizo la ortodoxa historia de determinados acontecimientos del pasado. Por ejemplo, los caballeros templarios pueden haber sido disueltos por homosexualidad, pero el entrelazamiento de sus cuerpos en posición invertida no tiene nada que ver con el amor ilícito. Rendían homenaje a la gran serpiente Kundalini, la cual "se estremecía suavemente, ligando cuerpos pesados con cuerpos más ligeros. Con... un vórtice o un remolino, como la primera mitad de la sílaba om". Un grupo cristiano tuvo acceso, evidentemente, al antiguo saber indio.

Pero lo que todos —caballeros templarios, rosacruces, masones, jesuitas e incluso nazis— han hecho después es controlar las corrientes telúricas. Los preceltas construyeron Stonehenge, los celtas erigieron dólmenes y menhires, Eiffel ideó su torre —¿por qué?—. Los menhires tenían mecanismos sensibles, como válvulas eléctricas, instalados en los puntos donde las corrientes se bifurcaban y cambiaban de dirección... Los *cromlechs* y Stonehenge fueron observatorios micromacro-cósmicos donde los druidas, con instrumentos geománticos, intentaron trazar mediante extrapolación un mapa del globo terráqueo. Las formas de las constelaciones daban información sobre las corrientes telúricas —"porque, como nos cuenta la *Tabula Smaragdina*, lo que está arriba es isomórfico de lo que está abajo". La torre Eiffel es sólo un dolmen supereficiencia. ¿Está todo claro hasta aquí?

La moderna tecnología cibemática proporciona la clave con que soñaron los cabalistas para concretar su metafísica. "Análisis factorial, el de Sefer Yesirah. Cálculo de permutaciones, ¡la verdadera esencia del *temurah*!". Extraño, o no tan extraño, que las abreviaturas jesuitas prefirieran el ordenador, o que esos ordena-

dores tuvieran una reverencia espuria empujada en su hardware "IBM: *Iesum Babbage Mundi, Iesum Binarium Magnificamur. ¡AMDG: Ad Maiorem Dei Gloriam!* ¡Ni hablar! *Ars Magna, Digitate Gaudium. IHS: Iesum Hardware & Software*". Pueden ustedes ver por qué a *L'Osservatore Romano*, el periódico oficial del Vaticano, no le agrada Eco, del que dice es "un tostón fabulador que deforma, profana y ofende". A Eco se lo ha llamado también antisemita, pero en los tiempos que corremos esto le sucede a todos los autores.

La acusación de antisemita tiene que ver probablemente con la resurrección por Eco de los protocolos sionistas, que naturalmente forman parte de la conjura cósmica. Según la información impresa obtenida de Abu, Hitler no quería conseguir el mensaje cabalístico que estaba en posesión de sus eternos enemigos. "Lo sorprendente", dice Casaubon, "en relación con el genocidio de los judíos, es la minuciosidad de los procedimientos. Primero se los metía en los campos y se les hacía pasar hambre, luego se los desnudaba, luego las duchas, luego el escrupuloso amontonamiento de los cadáveres, y la clasificación y reclasificación de sus ropas, la confección de una lista de sus efectos personales... Nada de esto tiene sentido si se trataba sólo de matarlos. Si tiene sentido si se trataba de buscar algo, un mensaje que uno entre esos millones de seres —el hierosolimitano representante de los Treinta y Seis Invisibles— hubiera escondido en el dobladillo de una prenda de vestir, o en la boca, o hubiese tatuado en su cuerpo...". Algunos lectores pueden considerar esta especulación como de mal gusto. Pero tales juicios no tienen sentido para los semiólogos.

Lo que Hitler buscaba, aparentemente, era la identificación de un punto en el centro hueco de la Tierra, punto que es también el centro exacto del cielo. Esto lo hubiera hecho *amo del mundo*. "Tiene que haber poseído poderes psíquicos. Posiblemente instruido por algún druida de su ciudad, conocía como establecer contacto con las corrientes subterráneas. Posiblemente era una válvula viviente, un menhir biológico que transmitía las corrientes a los fieles en el estadio de Nüremberg. Durante algún tiempo, la válvula trabajó para él; luego las baterías de Hitler se descargaron". A Diotallevi parece que le produce menos náuseas la magia negra que la trivialidad de la teoría del holocausto. Tiene que ir a casa. Resulta que está sufriendo de algo peor que la náusea. Pronto va a morir. Después de ésta habrá otra muerte. El juego no es, después de todo, un sistema cerrado. Tiende sondas hacia el mundo real.

Pero las sondas son comparativamente locales y débiles. Si es posible dirigir las corrientes telúricas, ¿por qué no lo hacemos? Podemos situar una válvula en el Ombligo Telúrico que nos capacite para desencadenar huracanes, maremotos y terremotos, para dividir continentes y hundir islas (¿se hundió la Atlántida de esta manera?). Podemos pedir un dodecabillón de dólares al presidente de Estados Unidos —o la independencia de América latina, o la destrucción de la reserva nacional de armas nucleares— a cambio de no causar un rompimiento definitivo de la falla de San Andrés. Podemos pedir todo el caviar de la Unión Soviética y de no conseguirlo desmontaríamos los Urales o haríamos que se desbordara el mar Caspio. "El poder sería inmenso", admite el condenado Diotallevi. "La tierra puede ser reescrita lo mismo que la Torah... Eliphas Levi dijo que el conocimiento de las mareas y de las corrientes del universo contiene el secreto de la omnipotencia humana". Eso dijo. Eco no inventa nada. Todo lo incluido en el *software* es genuino. El juego es otra cuestión.

Pero hay personas para las cuales esto no es un juego. Los conspiradores genuinos —Ellos— creen que el triunvirato ha dado con la clave final de la toma del poder mundial. En el Conservatoire, donde el péndulo de Foucault oscila suavemente, se reúnen los Caballeros Sinárgicos del Renacimiento Templario. Parán el artefacto de Foucault y levantan una versión en mayor tamaño del mismo, una re-creación del péndulo con el que los templarios experimentaron 500 años antes que Foucault. Han capturado a Belbo. Enrollan el cordón del péndulo alrededor de su cuello. "Ahora hablarás... Si sigues callado, estás perdido. Si hablas, participarás de la victoria." Todo lo que el flemático y desafiante piamontés dice es: *ma gatte la nata*. La respuesta a esto es: *¡Assez, Assez, le sacrifice humain!* Porque esas gentes son diabólicas. Todas las conspiraciones están, en el fondo, al servicio del demonio. Desgraciadamente, no hay ningún Dios. El acto de valor de Belbo lo reconcilia con el Absoluto, que no es necesariamente Dios. Belbo se balancea, un péndulo que no es el de Foucault. Casaubon, sabiendo de antemano que el Conservatoire, debido a una oscura conexión con sir Francis Bacon, sería el local de la clase de ceremonia que ha visto con anterioridad, particularmente en Brasil, ha contemplado todo desde su escondite entre los artefactos del museo técnico. Se aleja de allí, siguiendo su propio camino a través del peligroso París nocturno, viendo el menhir de Eiffel dominándolo con malevolencia. Escapa hacia su amigo y su hijo. No más juegos, excepto con su hijo.

Me ha costado 629 y densas páginas llegar desde la primera visión del péndulo a la última. Estas páginas no están repletas de acción, sino de información. Dio la casualidad de que yo estaba componiendo algo para banda de música en los intervalos de la lectura del libro, y me sorprendió encontrar un párrafo sobre el bombardón en mi bemol. Si ustedes quieren conocer el calendario gregoriano o la teoría de que el Santo Grial es realmente Santa María Magdalena, lo encontrarán aquí. El libro necesita claramente un índice. Quizá Eco haya conseguido ya de sus estudiantes de semiología que trabajen en él.

Podemos decir que el libro es un triunfo intelectual, si no es un triunfo novelístico. Ningún hombre puede saber tanto. No es la obra de un hombre de letras, sino la de un hombre que acepta la democracia de los signos. Así, Shakespeare aparece en un epígrafe únicamente a causa de la significación cabalística de haber escrito 36 obras de teatro. Hay referencias a Casablanca, película sobre la que Eco ha escrito un magistral estudio semiótico; a *Yankee Doodle Dandy*, al capitán Marvel, a Mickey Mouse. Para ver lo que Eco está realmente alcanzando, el lector de su novela oseudonovela debe consultar sus trabajos eruditos, en los que la observación y la interpretación no están disfrazadas de entendimiento. No creo que El péndulo de Foucault sea más una obra de entretenimiento de lo que lo era El nombre de la rosa. Atraerá a los lectores que tienen un matiz puritano, aquellos que creen que están pecando vagamente si la pasan bien con un libro. Sin embargo, estar informado es algo santo. Esto explica el éxito de El nombre de la rosa —toda la información que posiblemente podemos necesitar sobre la vida monástica medieval. Todo lo que alguna vez deseábamos conocer sobre los rosacruces, o los ancianos de Sión, o sobre los rituales del demonismo, está aquí. Se han talado bosques enteros para imprimirlo. Pietro Citati, en *La Repubblica*, ha dicho de Eco que es un *grande buffone*. Ustedes tienen que ser también grandes bufones de ese tipo.

Traducción de M. Carmen Ruiz de Elvira

De cómo se amaron Salvador y la Celeste.

Ada Donato.

Clarín-Aguilar.

Buenos Aires, 1989, 255

págs.

Alrededor de A 4000



Cuentistas premiados.

Autores Varios. Eudeba.

Buenos Aires, 1989,

103 págs.



Reventando corbatas.

Antonio Dal Masetto. Torres

Agüero. Buenos Aires,

1989, 203 págs. Alrededor

de A 4.000



La maréa rosarina que asola las riberas porteñas desde hace algunos años trajo consigo variadas especies. Llegó impulsada por los entonces auspiciosos vientos de la renovación democrática y de inmediato comenzó a inundar anaqueles y vidrieras, aunque sin lograr con nitidez rasgos distintivos, perfiles propios, una huella que deje reconocer en la literatura, o en la música, un definido sabor vernáculo.

Junto con la democracia también nació una nueva tendencia estética generosamente adornada de loas a la tolerancia a la empresa fraternal de reconstruir la convivencia republicana. Lo llamaremos estilo demócrata-kitsch. Funciones a partir de insobornables convicciones ideológicas, necesarias para identificar enemigos y amigos, estos compuestos por todos aquellos incluidos en el campo popular (?), y aun algunos idealistas que lo bordean por izquierda, reunidos tras la saludable aspiración de materializar nobles ideales de justicia y libertad.

El libro de la señora Ada Donato, abogada y licenciada en letras, es un ejemplo excelso, implacable, aunque quizás algo tardío, de esta —¿por qué no decirlo?— comprometida y militante vanguardia artística.

Bajo un arco histórico que comienza hacia los finales del segundo gobierno de Yrigoyen y finaliza en las elecciones que le dieron el triunfo a Alfonsín, *De cómo se amaron Salvador y la Celeste* traza el fiel retrato de un grupo de amigos de la infancia que se reúne después de cincuenta y tres años, el 30 de octubre de 1983. Tierra metáfora del reencuentro del pueblo con sus instituciones, los avatares de los distintos personajes, que pluralistamente no excluyen ninguna de las divisas que componen el mapa político argentino ni sus diferentes estratos sociales, recuerdan los peores momentos del felizmente declinante realismo mágico.

Quizás el rasgo que mejor caracterice la estrategia de este texto ganador sea el esforzado voluntarismo por suavizar el conflicto y reconocer siempre el espacio de lo político como una dimensión donde la reconciliación es posible. Las alianzas pueden plantearse entre conservadores y anarquistas, entre ricos y pobres o entre poderosos y marginados, y allí donde el estallido sea insoslayable una lacónica resignación disipará las tormentas.

Una vez Ricardo Piglia dijo que ganar un premio es una humillación por la que todo escritor tiene que pasar. En este caso la humillación corre por cuenta del jurado (Roa Bastos, Tizón, Enrique Molina, entre otros) que concedió a esta novela el Premio de Novela Clarín-Aguilar, relegando a un inexplicable —tal vez no tanto— segundo puesto al texto presentado por César Aira.

Para Ada Donato "esta no es su primer novela ni su primer premio", según reza graciosamente la solapa interior del libro: ganó y publicó en Emecé en 1963 Eleonora que no ha llegado. A juzgar por el bombo y la benevolencia de la crítica hasta el momento, los atributos de esta recatada señora se encuentran en alguna otra parte.

Alvaro Fernández Bravo

Cuentistas premiados: un título que pretende ser una garantía y —ya se sabe— supone una instancia legal que, esta vez, lleva los nombres de Vicente Battista, Juan José Manauta y Horacio Salas. Como toda ocasión es buena para un brindis, pero hay algunas que son mejores, se "celebró el Concurso 30 años de Eudeba para cuentistas inéditos", con el que la mítica editorial de los sesenta conmemoró la fecha de su fundación (un 24 de junio de 1958).

El resultado fue la publicación de los dos libros de cuentos que se adjudicaron los primeros premios y la "recomendación" de publicar "dieciséis cuentos pertenecientes a los libros que se presentaron". De este gesto nace la antología que nos ocupa, la que —al momento de su publicación— convierte el aniversario número treinta en justo el treinta y uno.

Con una marcada influencia cortazariana que no borra sus propios méritos abre el fuego el relato "Señorita Ofelia" de Nicolás Bratosevich, una juvenilia de los años cuarenta que trae a la memoria un padre en una casi monológica conversación con su hijo.

"Cariñosa" de Carlos Amarante y "Los días vacíos" de Gustavo Fontán son los mejores cuentos del conjunto. En el primero, un discurso va psicotizándose a medida que revela su lugar de enunciación. Por su parte, "Los días vacíos" son los cinco proyectos de un loco que, desdoblado, se reencuentra en la salvación programada: su propia muerte. Ambos relatos, antes que referir la locura, prefieren *hacerla* y, con soltura, lo consiguen.

"No hay como viajar para conocer el mundo" (de Jorge Mirarchi) esconde tras su hipótesis un cierto humor irónico al trazar una analogía entre la vida de una persona y un viaje en subte. El cuento de Gustavo Nielsen, "Las fotos", estrecha la analogía para focalizar una imagen: "No me gustan los trenes. Los comparo con cárceles alargadas".

A pesar de las influencias previsibles (Cortázar, como siempre, algún Piglia puntual; Borges, infaltable), se nota cierto desenfado en la elección de temas que indica, por lo menos, el destierro de la solemnidad. Tal vez el relato que mejor dé cuenta de estas condiciones sea "El techo del altílo", de Adriana Macaggi, que narra el sacrificio de una madre que sostiene con su mano, ininterrumpidamente desde hace dos años, la antena para que una familia de tevedictos pueda sintonizar sus programas favoritos.

Cuentistas premiados ofrece además un enigma digno de novela policial. En su mismísima tapa se indica, casi como un subtítulo, *16 cuentos de 16 autores*. Podría anunciarse: se necesita un detective. Por más que se busque afanosamente, la suma de los cuentos publicados da, indefectiblemente, quince. Haga la prueba, cuando tenga el texto en sus manos cuénteles con sus propios dedos. Y si constata la cifra, inédito autor, afíle su lápiz: el cuento número dieciséis bien puede ser el que usted está escribiendo.

Adriana Amante

Por si quedara alguna duda acerca del impacto que en literatura tiene el lugar del perdedor, estas crónicas ciudadanas que Antonio Dal Masetto ha venido publicando en distintas revistas y diarios porteños, son una buena prueba; a esa ceja escéptica, aporlo la evidencia de que no toda literatura envasada en contratapa (de fácil deglución, se sabe) goza de favor público.

Con una pericia que desarrolla más acabadamente en alguna de sus novelas, Dal Masetto se gana al lector desplegando ante sus ojos las mil y una variantes del Sueño del Pibe. El "hombre", a veces es "el tipo", descripto con una amplitud que permite la identificación, recorre diariamente la ciudad sin comprometerse ni apasionarse, oye todo desde mesas de bar estratégicamente ubicadas, mira todo durante esos vagabundeos, y es capaz, por ejemplo, de enmendar las desdichas ajenas a través de sueños compartidos y perfectibles, de impartir justicia, de cumplir venganzas, de sufrir castigos ejemplares, para después volver al refugio de su departamento visitado únicamente por amigos o vecinos, nunca demasiado inoportunos porque llegan para contarle alguna historia, que él procesará, y después se van.

La escritura de Dal Masetto tiene, también, el signo de esa reserva; sus historias, escritas con lo justo, permiten sospechar perfecciones o progresos que se develarán en trabajos de mayor envergadura. O no.

Ser *outsider* es una estrategia literaria como cualquier otra. Dal Masetto, que le ha sacado provecho en otras obras, en estas segundas partes (el primer libro de esta serie, también de Torres Agüero, se llama *Entre perros y gatos*) extenía el recurso, o porque tiene ganas o porque el "formato" no da para más.

Quien, avisado o para rebatir críticas rebatibles, se interese por otros libros de este escritor trasplantado de Italia a la provincia de Buenos Aires, tiene en *Siempre es difícil volver a casa* un buen ejemplo de novela con *timing* policial, en *Fuego a discreción* el curioso caso de un cuasi *best-seller* criollo, y en *El siete de oro* un exponente de la psicodelia nacional de principio de los años sesenta (codirigió con Miguel Grinberg y Alejandro Vignati *Eco Contemporáneo*) y de la devoción del autor por la filosofía de los "escritores del camino" norteamericanos.

Ahora Dal Masetto trabaja en una novela sobre sus recuerdos de infancia italianos.

Lilliana Costa

RECIENVENIDOS



Asesinato en la CIA.

Margaret Truman. Trad. de Francis

Javier Calzada. Grijalbo.

Buenos Aires, 1989, 375 págs.

La novela narra la historia de

dos amigas: una, funcionaria del

Departamento de Estado, la otra,

directora de una agencia literaria.

Al resultar una de ellas inex-

plicablemente asesinada, su

compañera se embarca en una

ardua investigación para desen-

trañar el misterio de esa muerte.

La trama lleva a la protagonista

en un periplo que incluye Bu-

dapest, el cuartel general de la

CIA en Langley, las islas del Ca-

ribe, Londres, New York y otros

lugares que harán las delicias del

lector turista.

De víctimas y simuladores.

Graciela Moreschi. Grupo Edi-

tor Latinoamericano. Buenos Ai-

res, 1989, 121 págs. Dice la pro-

pia autora en las solapas de este

volumen de relatos realistas o in-

timistas, casi siempre protagoni-

zados por mujeres: "... mi libro

es como un escenario para el

juego permanente de simulacio-

nes donde los personajes quedan

atrapados y confundidos, sin po-

der discriminar qué son, qué re-

presentan, cómo los ven o cómo

quieren ser vistos".

Tolteca. William Heffernan.

Trad. de Aníbal Leal. Javier Ver-

gara. Buenos Aires, 1989, 323

págs. Anuncian los editores:

"Una joven es asesinada brutal-

mente. Este debería ser un epis-

odio desagradable, pero usual pa-

ra el teniente de policía

Stanislaus Rolk. Sin embargo,

una decapitación ejecutada de

acuerdo con el ritual sagrado de

la religión tolteca desaparecida

hace mucho tiempo es un hecho

terrible y extraño que prueba la

existencia de un asesino muy

perseguido. Rolk debe detenerlo

antes de que siga matando. O sa-

crificando víctimas".

A toda máquina. Lawrence

Field. Trad. de Maricel Ford.

Planeta. Buenos Aires, 1989,

241 págs. Donnie Morgan, ex pi-

loto de autos de carrera, exitoso

donjuan y hombre de mundo, in-

tema una empresa ambiciosa:

construir un imperio en la venta

de automóviles exóticos a clien-

tes millonarios. La aparición de

una astuta mujer que supo ser su

amante complica los planes de

Morgan y lo obliga a luchar con

enemigos muy poderosos.

Historia de una herencia.

Rosamunde Plicher. Trad. de

Edith Zilli. Emecé. Buenos Ai-

res, 1989, 488 págs. A juzgar

por los editores locales, se trata

de una novela familiar cuya tra-

ma gira en torno de Penélope,

cuya rica personalidad salpica

sin cesar a los demás personajes.

Se asegura que en Inglaterra y

los Estados Unidos esta novela

se ha vendido a mares.

La epopeya del bebedor de agua. John Irving.

Trad. de Iris Menéndez.
Tusquets. Barcelona, 1989,
395 págs. Alrededor
de A 25.000



No me gusta el Bogus Trumper de *La epopeya del bebedor de agua*, pero me gusta mucho *La epopeya del bebedor de agua*. Bogus Trumper es un vulgar tramposo; no sólo es un "pícaro", también es digno de desprecio. Ya en *Doble pareja* uno sentía que Irving escribía sobre gente a la cual no era posible admirar, especialmente el narrador. Se desarrollaba a partir de una idea específicamente literaria —un narrador poco confiable— y era una novela llena de historia dentro de historias, dobles y desvíos. También lo es *La epopeya...*, probablemente lo más parecido a una novela experimental que jamás haya escrito Irving. Aun cuando *La epopeya...* y *Doble pareja* comparten ciertos temas y características, son bastante diferentes en lo que respecta a sus propuestas estructurales: *La epopeya...* es particularmente explícita en cuanto a la forma en que fue construida. En ese sentido resulta una obra importante y puede decirse que técnicamente es la mejor.

Bogus Trumper lleva consigo el estigma del desastre; no logra controlar nada: una aventura con una estudiante termina con su matrimonio, una escapada a Viena lo implica en un embrollo con droga y CIA de por medio, de vuelta a casa su mujer se ha vuelto a casar con su mejor amigo y su hijo parece llevarse muy bien con su nuevo papá, y ahora Tulpen, su actual pareja, quiere un bebé. Un cineasta de vanguardia filma una película basada en su biografía, un documental sobre el fracaso que se llamará *Fucking up* (el título que originalmente Irving había elegido para *La epopeya...*, pero que los editores no le dejaron utilizar, y que podría traducirse por "Haciendo cagadas" o "Jodiendo", como la llama Iris Menéndez). No logra terminar una tesis basada en la traducción de una balada en antiguo nórdico bajo (una lengua muerta, la más muerta de todas; de hecho un dialecto tan tosco que fructificó en una pieza única: *Akthelt y Gunnell*) y, para colmo, "la geografía de su tracto urinario" es un "sendero estrecho y serpenteante". Y su complejo es mucho más serio que el de cualquier otro porque cualquier otro no tuvo nunca que someterse al "método del agua".



Irving introduce un comentario meta-ficcional valiéndose del viejo poema épico que Bogus está investigando. A través de la violenta relación de Akthelt y Gunnell, Irving reflexiona sobre los vínculos igualmente brutales que unen, bajo formas más civilizadas, a Bogus, Biggie (su esposa) y Tulpen. En la conducta humana hay elementos básicos, es-

pecialmente en lo que hace a la relación sexual, que no han cambiado (en este aspecto es donde Irving opina que todos los esfuerzos del movimiento feminista por revertir el esquema básico macho-hembra están destinados al fracaso). Irving es muy pesimista respecto de las posibilidades de la comunicación humana. La gente no se entiende, es así de simple. Y aun cuando llegara a entenderse eso no le sirve para conformar relaciones sólidas y duraderas, o para hacer de esas relaciones una experiencia más feliz. Entre dos personas que están muy cerca una de otra y que presumiblemente se entienden siempre existe la posibilidad del desentendimiento absoluto. Bogus y Tulpen sólo tienen en común la negligencia de sus nombres (Bogus significa, literalmente, *embustero*, y Tulpen, en alemán, *tulipán*).

Irving pertenece a la generación de escritores que lograron sacudirse una tradición largamente arraigada en la narrativa norteamericana: la idea de que las experiencias y los recuerdos de un escritor constituyen el fundamento de su obra. El mandamiento hemingwayiano: "¿Quieres ser escritor? Ve a cazar, ve a la guerra, ve a los toros; después siéntate y escribe". El arte es esencialmente selectivo y la memoria no lo es. La mayoría de la ficción autobiográfica norteamericana está bajo el yugo de lo mucho que significan para los intelectuales norteamericanos sus desgracias. En su narrativa la infelicidad siempre fue un rasgo de indulgencia. Cuando *La epopeya...* se publicó, allá por 1972, varias críticas dijeron que era una novela encantadora, divertida, triste, llena de sabiduría y bien escrita, pero que no podía considerársela "seria" porque no decía ni una palabra del problema negro o de Vietnam, pese a estar situada en la década del '60. Este tipo de bosta, esta especie de falsa ingenuidad, esta obnubilación sociológica que cree que la literatura está obligada a hablar de los problemas sociales con una inmediatez propia de las tiras humorísticas, que piensa que para ser escritor hay que sufrir del síndrome del instinto cultural, todavía sobrevive. Irving es un escritor verdaderamente serio: para él ser popular o desconocido no es más que un malentendido.

Uno podría tomarse el trabajo de comparar a John Irving con Joseph Heller (Irving confesó haber querido convertirse en escritor después de leer *Trampa 22*), John Hawkes, Kurt Vonnegut, Günter Grass (a quien debe tanto), John Cheever y Charles Dickens (de quien aprendió a llenar las páginas de "y entonces... y después... luego"), pero no llegaría muy lejos. Lo que los une y los relaciona es lo que le enseñaron y lo que Irving aprendió. Todos ellos han demostrado un cierto extremismo en el lenguaje, cada uno a su manera, pero cuyas más íntimas estructuras, sus más profundos sentimientos, revelan un gran amor hacia la gente.

¿Cómo hablar de un libro como éste? ¿De qué sirve decir que el capítulo en el que Bogus observa a una minúscula anguila en la pecera que hecha burbujas por la boca mientras Tulpen le pide un bebé está escrito con una energía increíble? El que no ha visto a Bogus Trumper abofeteando la superficie del agua o apuñalando la pecera con un lápiz no ha visto nada, ignora lo que es bello.

Que se entienda bien: la escritura no se juzga en términos de libertad y destino, sino atendiendo al poder que tiene el genio para arrojarle contra los objetos en una perpetua invención, arrastrado por la necesidad de embellecer las cosas. Esa necesidad que hace, por ejemplo, que un amante como otro cualquiera tenga la densa bruma que gusta de rodar en alta mar, o que una ballena, consciente de sus cicatrices y sus viejos arpones, sonría cautamente a todas las buenas personas que la rodean.

Guillermo Piro

El lado oscuro de la pelvis. Leo Maslíah. De la Flor. Buenos Aires, 1989, 116 págs. Alrededor de A 3.300



Para muchos, el uruguayo Leo Maslíah es un individuo exasperante que alguna vez fue cerrajero. Pero lo cierto es que —sin descuidar la profesión— Maslíah se ha hecho tiempo, en sus ratos libres, para la música y la literatura.

El lado oscuro de la pelvis, su tercera novela, es el relato más o menos difuso de lo que se desencadena cuando el narrador reencuentra al hombre por cuyo asesinato ha pagado cinco años de cárcel. Descartada la posibilidad de ser indemnizado por el Estado, la idea de matar de nuevo al difunto se le impone como una reivindicación; "así todo quedaría en regla". Pero la cosa se complica porque la sinuosa búsqueda del muerto —vivo dejará en el camino una multitud de ocisos que, siguiendo el ejemplo del primero, se empeñarán en pasear por el relato su fúnebre condición.

Como en el caso de Woody Allen o el de Fontanarrosa, el humor de Maslíah se apoya en el sarcasmo y la hipérbole. En este sentido, el mecanismo narrativo de *El lado oscuro de la pelvis* es el mismo que probaba en *Historia transversal de Floreal Menéndez* y *El show de José Flin*: sentidos figurados que son interpretados literalmente y llevados hasta el extremo del sinsentido en donde toda lógica prueba su absurdo.

La narración se constituye como imposibilidad. Incapaz de concentrarse en su propio discurso, el narrador es atacado por inexplicables digresiones que nada tienen que ver con el asunto que debería ocuparlo. A esto se suma la incontinencia dactilográfica de Solange, su secretaria, que no hace otra cosa que tipear todo, sin discriminar entre lo dictado y lo que no lo es. El resultado es un texto impúdico que no sólo narra su relato sino que además nos informa —con fidelidad taquigráfica— sobre los jadeos del narrador mientras abusa de la escritura.

Pero no sólo eso; en Maslíah todas las estrategias de la narración apuntan a socavarla: los acontecimientos no son más que versiones posibles de los hechos, y las cosas y los seres no siempre son idénticos a sí mismos. Así —sin otra cirugía que la escritura—, Solange, que primero posee un culo impresionante pero nada de tetas, hará luego exclamar al narrador: "¿Qué tetas que tenés. Te faltaría un poco de culo, pero no puedo quejarme, yo tampoco soy Robert Redford". El relato elige construirse sobre la acumulación de contradicciones y naufragar en la incongruencia. Su táctica es la defraudación, nada es verdad ni deja de serlo; todo es, simplemente, desmentido.

Maslíah escribe como canta; sus textos no constituyen una zona claramente diferenciada de sus canciones y tal vez sea cierto que se mueve con más comodidad en la música que en la literatura. Pero su ingenio logra filtrarse a través del texto y se mantiene intacto en el traslado. Es eso lo que se goza en la lectura.

David Oubiña

RECIENVENIDOS



Los fundadores del olvido. Héctor David Gatica. Legasa. Buenos Aires, 1989, 136 págs. Premiado por el Fondo Nacional de las Artes en 1988, este volumen de relatos mereció, entre otras, estas palabras de Daniel Moyano: "Héctor David Gatica ha sido testigo y cronista del destino latinoamericano de La Rioja (...). Los hechos que cuenta Gatica participan a la vez de la verdad de la realidad y de la que surge de la ficción. Verdad y ficción se convierten así en la misma sustancia, por eso convienen y conmueven."

El viajero de Agartha. Abel Posse. Emecé. Buenos Aires, 1989, 252 págs. Cuando la segunda guerra mundial empieza a ser desfavorable para Alemania, Hitler envía a un oficial de su confianza hacia una misión secreta. Debe encontrar, en algún lugar oculto de la India del Tibet, la mítica Agartha, Ciudad de los Poderes. Con esta historia que se va transformando al contacto de las antiguas mitologías asiáticas, Posse retoma el tema de Los demonios ocultos.

Escándalo. Shusaku Endo. Trad. del inglés de Hernán Sabaté. Sudamericana. Buenos Aires,

1989, 265 págs. Un novelista católico de mediana edad y matrimonio respetable traba relación con una misteriosa mujer viuda que, a partir de sus señalamientos, lo obliga a replantearse su propio carácter. Endo es, en la actualidad, uno de los escritores japoneses más prestigiosos.

El fondo del asunto. Rodolfo Alonso. Torres Agüero. Buenos Aires, 1989, 77 págs. Conocido por su vasta obra poética, sus ensayos y su valiosa labor como editor refinado, Rodolfo Alonso lanza ahora al ruedo este volumen de breves relatos escritos, según se dice, "durante los minutos en que los argentinos

comenzábamos a recuperar la democracia".

La mujer del sombrero rojo. Liliana Guaragno. Ediciones de la Serpiente. Buenos Aires, 1989, 106 págs. "Libro, éste, escrito sobre agudo. Con un tinte negro y de transparencia fatal, falso final de un sombrero rojo. Desde una ventana tupí. Un libro que supone haber muerto por lo menos una vez en lo más profundo del mar para ya en la orilla asistir a la llegada de la espuma con cierto sabor en los labios. De los cuales surge una agudeza: la resurrección sería cuestión de tono. Casi todo.", dice Luis Thonis en la contraportada.

La quinta reina. Ford
Madox Ford. Trad.
de Antonio Desmonts.
Sudamericana.
Buenos Aires, 1989,
490 págs.
Alrededor
de A 5.800



La quinta reina es una novela histórica y el género es importante aquí porque Ford se las arregla para no quebrar una sola de sus reglas y escribir al mismo tiempo un libro importante en el que lo "histórico" (para no entrar en discusiones: la ambientación, los personajes, los hechos principales) no interfiere con una concepción artística central y un método de presentación pensado para lo que es, ante todo, ficción.

La quinta reina tiene a la mujer como centro, en un papel complejo que Ford plantea con habilidad. En la corte de Enrique VIII, la mujer está encerrada en un mundo estrecho en el que se utiliza como moneda de cambio. Ana de Cleves, cuarta esposa del rey, se casa para establecer una alianza y cuando comienza la ascensión de Catalina Howard, la quinta, los hombres que rodean al rey se lanzan sobre ella para forjarla como base de defensa de sus propios intereses.

En ese panorama general, Ford presenta algunas pocas mujeres que utilizan su situación en contra de quienes las manejan o se resisten a ellos, desde la reina hasta una posadera de París, por ejemplo. Poco importa si Catalina Howard fue realmente así (hay interpretaciones totalmente distintas de su personalidad): la Catalina de Ford quiere seguir un camino propio entre las trampas, amores y deseos de los hombres. Pero Ford no la deja ahí. Porque en ese siglo, Catalina y hasta la posadera sólo pueden terminar siendo instrumentos. Instrumentos rebeldes a los que el poder (porque del poder se trata) acaba arrojando o destruyendo tarde o temprano.

La Catalina de Ford es una adolescente enamorada de un absoluto que no quiere desviarse ni un ápice de sus principios y por eso es, posiblemente, el menos creíble de los personajes del libro. No comprende al mundo y el mundo la condena como a la Antígona de Anouilh, y exactamente por las mismas razones.

La novela hace un uso exquisito y detallado de la luz y la sombra. Es, en parte, el trabajo de un iluminador que juega con rostros, castillos y escenas secretas y nocturnas. El final, por ejemplo, podría ser el de un guión perfecto en el que la reina dice las últimas palabras pero es la figura del rey la que queda en cámara, aunque la suya sea la imagen de un perdedor. Y la luz sigue este juego de círculos (los últimos serán los primeros) con una precisión impresionante.

La luz y la sombra iluminan el juego de ficción y realidad que se desarrolla dentro de la novela. En esta historia, todos "actúan". Todos, menos Catalina y ésta es una de las razones por las que tiene que caer. Aquí las palabras y los gestos están ensayados para cubrir la verdad y lo cierto es que la verdad no existe: lo que hay es una forma de dejar caer la luz sobre ciertos hechos y desde cierto ángulo y la luz, cualquier fotógrafo lo sabe, miente muy bien.

Bajo esa luz intencionada, los actores enamorados de esta historia de poderes encontrados se transforman muchas veces en marionetas, en títeres que otros mueven desde lejos. Una vuelta de tuerca más: el rey también es un títere, aunque él no lo sabe. Catalina, la empecinada, la adolescente, trata de no serlo. Y termina muriendo. Otra vez los círculos, el juego de espejos porque, ¿quién es el más impotente?, ¿dónde está la verdad si cuando no la hay, la mentira puede servir muy bien para castigar a otro, y hasta para hacer justicia? Cuando baja el telón, las máscaras fueron tantas que ya no queda un lugar seguro en el mundo. La sombra asusta. La luz engaña.

Márgara Averbach

Requiem por el alma de una mujer. Omar Rivabella. Trad. de Carlota Renier, Sudamericana. Buenos Aires, 1989, 126 págs. Escritor y periodista argentino residente en Nueva York, con una primera novela traducida y bien recibida en el arduo circuito norteamericano, Rivabella enca-

ra en este libro una ficción cercana al testimonio. Supone, además, una fuerte asimilación a la comunidad del norte, en tanto ha sido escrita en inglés. El libro ha recibido, entre otros, el siguiente juicio de Norman Mailer: "Es un profundo estudio de los abusos del horror sobre la dignidad y la

psicología de los torturados. Una notable pieza literaria".



Yo que serví al rey de Inglaterra. Bohumil Hrabal.
Trad. de Mabel Jakov. Ada
Korn Editora. Buenos
Aires, 189, 240 págs.



La narrativa que tiene como eje temático casi excluyente los avatares biográficos de un personaje determinado coquetea casi siempre con el riesgo de verse atrapada por diferentes mecanismos de idealización y de mera ilustración anecdótica. En este sentido, la peculiar estrategia narrativa del checo Bohumil Hrabal en *Yo que serví al rey de Inglaterra* se caracteriza por la utilización heterodoxa que hace del vanguardismo genérico de la "novela de aprendizaje" y de lo biográfico en general. Las peripecias de Ditie, el especulativo y ambiguo héroe-narrador de esta novela, son sometidas por medio de un singular tono narrativo de cierta ingenuidad perversa a una suerte de "aplanamiento" donde no se destacan, en particular, experiencias jerarquizadas respecto a la totalidad biográfica. Lo sublime y lo vulgar, lo insólito y lo trivial se mezclan sin una distinción demasiado tajante en el imprevisible trayecto vital del protagonista.

En *Yo que serví...* todo es narrado con un timbre de estupor anestesiado que naturaliza la más catastrófica de las experiencias. Se puede asociar a Ditie con el excéntrico héroe de los films de Buster Keaton; hay mucho de cine de comedia con gags teñidos de negro en esta novela de Hrabal: los hechos se cuentan de una manera eminentemente cinematográfica y son sometidos, en su aceleración descriptiva, a una suerte de juego de descarga-sobrecarga de sentido, a un cambio de voltaje interno permanente; así lo humorístico se enseña y lo patético trastoca en absurdo.

El protagonista tropieza en su obsesión de convertirse en millonario desde su plebea posición de aprendiz de *maitre* con una serie de accidentes y trampas que le tiende la realidad, con el escenario de una Praga de los años treinta y cuarenta que se parece mucho a un teatro de marionetas y donde lo delirante se convierte por momentos en la norma establecida de comportamiento de los personajes.

Yo que serví... es también una novela sobre la supervivencia. Ditie es una especie de corcho (la asociación con su baja estatura no es gratuita) que flota con su ética ambigua y oportunista sobre las olas de la historia hasta su conversión final. La experiencia lo modifica, no lo deja indiferente, pero produce en él un efecto no previsto, lateral. Todo lo que Ditie describe (los barrocos banquetes, sus extravagantes amores, la ocupación nazi, etc) se convierte en un largo gag encadenado donde caben sin extrañar mutuamente los sentimientos más contradictorios, los aspectos más antagónicos de la vida.

Por medio de un impostada "ligereza" narrativa, Hrabal construye una personal concepción del realismo. *Yo que serví...* va armando en su transcurrir su estructura de falsa acumulación fragmentaria. El realismo cómico le permite a Hrabal la complicada operación de hablar de un período clave de la historia checa moderna —desde los prolegómenos de la ocupación alemana hasta los primeros tiempos del comunismo— desde una perspectiva no mimética y de convertir, a la vez, la historia de una vida signada por el absurdo en un notable ejercicio lírico sobre lo imponderable.

Pablo Fuentes

RIPIOS NACIONALES

Una columna de Marcos Mayer

Dicen que, después de todo, leer no es un riesgo. Puede ser, pero de vez en cuando uno debe toparse, casualmente, con una estrofa que se solaza: "Voy a regar el rosál, el jazmín/a corretear con mi pibe el jardín/a solazarme vestido de sport/la hamaca en el porch/leyendo Clarín.../Después la pasta y la siesta feroz/sin teléfono y sin ruidos, al levantarme la radio,/el mate el estadio/y a gritar el ¡goal!...". Si así se imagina Eladia Blázquez los "Domingos de Buenos Aires", en Juanamanuela mucha mujer, que rima con Martha Mercader, un viaje abre las valijas de la metáfora: "Hubo días en que el oleaje la zangoloteó como galope de bagual, cortado por espantadas y repentinos golpes secos. Otros el buque se convertía en una hamaca gigantesca, una mecedora de ballenas, un tiiovio bamboleanse". Justo a Juanamanuela, que "modulaba risotadas sin edad", mientras "La transparencia del presente que se adelgaza por revelar un espejismo que no existe, que no existe, que no existe..."

Vaya un tema para Mempo Giardinelli, factótum del inhallable estilo *Sur*. Una mesa redonda que responda sobre la especificidad del ripio femenino.

Mujeres de fuego, mujeres de nieve

La sociedad otorga a las mujeres el cuidado de los niños, la vela del hogar y el rescoldo de la ternura. A despecho de la frase célebre podría suponerse que hay algo de lo cual las mujeres zafan con dificultad, miradas de su lugar social que se oscurece cuando escriben y que tiene que ver con el tenor de su sensibilidad. Podemos pensar en Alfonsina, que imaginó su suicidio antes de hacerlo mismo, mucho antes de esa última lágrima, dios mío, cuadrada y sin sospechar las caracolas marinas que le auguraba el futuro de la mano del poeta-funcionario-historiador y animador cultural agrupado bajo el nombre de Félix Luna. Y se le escapaban cosas como éstas: "¡Esta torpe tortura de vagar sin sosiego/Tierra seca sin riego,ojos miopes del ego,viento medio del fuego,/Y la muerte: ¡Voy luego!"

Seguramente el monumento más alto a la literatura kitsch escrito en nuestro país haya sido la Autobiografía de Victoria Ocampo. Mujer independiente, adicta a torpes entusiasmos hacia escritores prestigiosos, trata de combinar la sensibilidad estética con los mandatos de mujer. Al discutir con Waldo Frank (de quien Scott Fitzgerald sospechaba que se trataba, en realidad, de una empresa encargada de enviar escritores a los congresos) el proyecto de la revista *Sur*, recuerda: "Usted vio que los ojos se me llenaron de lágrimas (lágrimas que cayeron en las arvejas de mi plato)". Poco antes, había confesado: "Cuando me acuesto para dormir me acuesto boca abajo y vuelvo la espalda al cielo. Cuando sólo descanso me extiendo de espaldas y las vuelvo a la tierra. Dios sabe, sin embargo, hasta qué punto adoro su cielo y su tierra".

Tanta religiosa educación y delicadeza la hizo recibir y mantener a ese hindú profesional llamado Rabin-dránath Tagore en Buenos Aires o armar su *toilette* para encontrarse con Keyserling en París pensando: "La compañía de mi cara me tranquilizaba. Sin razón. Yo hubiera debido dudar de esa cara; maquillada por la brisa marina, podía causarme dificultades ese día y convertirse en mi enemigo."

Siempre quiso Victoria ser una ciudadana del mundo; de allí la admiración y sumisión a las enfadadas veleidades de Ortega y Gasset, a quien debemos el bruji-lesco nombre de su revista, o esa mezcla de citas que siempre están sosteniendo sus luchas sentimentales, o ese toque snob que convoca palabras extranjeras en algo que requiere un solo idioma: "Ese año me habué a realizar (en el sentido inglés del término, es decir a *comprender*) que por fin vivía sola"... Victoria siempre pide permiso, aun a la lengua. Y tolera, por ejemplo, a Drieu de la Rochelle, testimoniando a su favor: "Francia, yo soy testigo de que él te amó dolorosamente, en tu pasado, en tu presente, en tu porvenir. En tus victorias y derrotas"... "Francia, él estaba celoso de ti como de ninguna de nosotras a quienes escribía".

Alma de mujer demasiado consciente de su sexo, no fue del todo ese ripio descolorido que le dedicó como fatal homenaje Eduardo González Lanuza: "Tal vez la claridad triunfal del nombre en sí: Victoria, tenga algo del desafiante gesto de avance de su tocaya la de Sarmatracia, acaso con menos alas y más cabeza". Poco *glamour* el de Lanuza; si hablamos de mujeres, nunca evocamos una ruina descabezada.

Lo que tiene el genio de bello es que se parece a todo el mundo y nadie se le parece (Honore de Balzac).

SILUETAS

Por Luis Chitarroni

Gerard Manley Hopkins, S. J.

Solemne, el padre Negreira se acercó al espejo como si la imagen reflejada tardara en componerse. Cada día comenzaba con esa ceremonia un poco inútil. "El demonio puede sentirse complacido por el don de lenguas del joven sacerdote; el rigor formal...", aprovechó la pausa para frotarse la cara con una masa incolora de jabón. "Es algo bastante discutible que el rigor formal complazca al demonio. ¿Usted que cree, padre?" "No puedo inferirlo de su obra, pero sí diría que hay cierta sistematización del mal. En cuanto a los poemas, ninguna regla impide leerlos como ejercicios", contestó el padre Tweedy. El silencio lo obligaba a continuar. "El padre Hopkins nunca les ha conferido otro estatuto". "Como ejercicios", el padre Negreira atropellaba con la navaja una rugosa capa de espuma, "son irrelevantes, me temo". Suspiró. "Penosamente indescifrables". El padre Tweedy señaló el crucifijo al levantar la mano. Meiosis: una litúrgica atenuación de énfasis. Dijo: "Difíciles de leer, es cierto, pero escritos devotamente. La conducta del padre Hopkins siempre ha sido ejemplar. La Orden..." "La Orden", interrumpió el padre Negreira, "no puede condenarlo por ejercer una actividad contemplativa. ¿O contemplativa? Pero no estoy tan seguro de la conveniencia de tal actividad: ejercerla equivale a relegar ciertas prioridades en busca de estados místicos", soltó la espuma en el borde de metal, "ya insinuados por Miguel de Molinos". El padre Tweedy se acercó unos pasos; antes de hablar sintió fatiga. "Las jerarquías que van del demonio a Miguel de Molinos son diversas e inescrutables; usted y yo no nos atreveríamos a juzgar a un hombre que comparte nuestra ignorancia". "La diferencia entre un loco y un cuerdo sin sensatez es que el primero siempre conseguirá un grupo de seguidores entre los reprobos", el padre Negreira giró la cabeza para perder la mirada de ese hombre insignificante que nunca distinguía muy bien, "mientras el último no tendrá éxito ni siquiera en el manicomio". "¿Exito?", dijo el padre Tweedy. "¿A qué se refiere?" El padre Negreira empezó a secarse la cara; después preguntó: "¿Ha leído usted a Keats, padre Tweedy?" "Sí", el padre Tweedy se concedió un instante de admiración por ese perfil enérgico, "pero considero que su estima es demasiado generosa si cree que tengo una opinión de todo lo que he leído". "¿Ha tenido usted alguna vez miedo de perder la fe?", preguntó entonces el padre Negreira. "Sí, una vez, en un convento de Escocia..."

El padre Hopkins estaba acurrucado cerca de la puerta, en la que un pequeño cartel prescribía: "Came sólo una vez al día. Nada de té, excepto al levantarse y sin azúcar. No escribir poemas en la Semana Pascual ni los viernes. Nada de sentarse en una silla, excepto que no se pueda trabajar de otra manera. Miércoles de Ceniza y Viernes Santo sólo pan y agua". Desde que había llegado, su único descanso era caminar. Caminar, un arte. Condenado. A mirar, con el propósito de ver realmente, precisas o confusas cosas con manchas. "Piebald", una palabra adecuada para un pony, no para un arroyo. Arroyo pinto. Pa-



labras inciertas y cosas con manchas, ley de las diferencias... ¿Dónde quedaba Duns Scotto? Desde que había llegado, el agua y el adviento lo estaban matando. ¿Llegaría alguna vez a dominar el gaélico? El agua que le producía diarreas, flexiones de dolor. ¿Ante quién se prosternaba en el dolor? El ayuno, que lo acercaba... ¿a qué? A esas minúsculas bocanadas de aire de los animales de la tierra —pelajes moteados, overos—, cerca siempre del arte del alimento estricto, necesario. ¿Qué era necesario para alguien como él? No él, él no estaba en juego. Las vetas de las grandes nubes de dios. ¿Qué era necesario para un lemming entonces? Los lemmings se precipitaban al mar. Mirar. Temer. Oír. Lemmings y lémmures, aunque éstos supieran algo más de la muerte. Estaban vivos. Sintió de nuevo el retorjimiento, el dolor que parecía ir extendiendo una blancura de muerte en su interior y después, no sin cierta gracia sistemática ("el mal, el mal"), darse vuelta como un guante, volver pálida su apariencia. ¿Su apariencia cierta sería bien vista por las cosas que él miraba? "El señor Hopkins carece sin duda del arte del obispo Berkeley para hacernos aptos de sus observaciones, pero..." Aficiones poéticas. El querido Bridges se había equivocado otra vez. "... Aunque hay que reconocer una inusual alteración perceptiva en su joven talento, también debemos admitir que su prosodia la traduce con regulari-

dad". Liendres literarias. La oscuridad del camino hacia el lugar de la luz. La luz, la luz a raudales sobre esas cosas veloces —pétalos, peces, pájaros— encontraba... ¿La belleza en efecto? Y esa mujer: "Si la belleza reside en la forma, ¿diría usted que soy bella?" Las planas palabras que leería clínicamente para atribuir a un talento atormentado. Poseer formas hermosas. Algunas habían estado entre sus brazos. Querido: gentil participio que revela la ética del pasado. ¿La informa? Queridas Millicent y Katie, querido Bridges. Inverness, Inversnaid. Palabras que son nombres. Acentuar la distinción. Deletrear las diferencias. Tildes, guiones, estrías.

Escribir para eso. Más allá de las paradojas elegantes. "Los franceses opinan que el vínculo matrimonial es en cualquier caso algo mediocre puesto que, si los unidos por el contacto se cansan de éste, el lazo continúa esclavizándolos, y si no, resulta absolutamente superfluo". Ahora, en cuanto se recuperase, debería volver a los papeles. Latín y griego. Gracias al saber de los otros se estaba volviendo prematuramente viejo. Miró el filo de las uñas, eso que entraba en ellas, ensuciándolo. Y nuevamente el ascenso de dolor, la espiral de náusea. El eco de los temperamentos, una prueba de inutilidad más, como si la forma envidiable de la juventud no encontrara más que enigmas. "A la memoria de las cinco monjas franciscanas, ahogadas entre la medianoche y la mañana del 7 de diciembre de 1875." Un naufragio. Aunque no quisieran entender, para eso había escrito, para que las edades tuviesen signos, acentos, diferencias. "La excelencia, la proporción de la norma, proviene de una fuerza que las plasma y que triunfa afirmándose a sí misma por encima de la resistencia y la dificultad de la materia que las restringe..." Henry Purcell, su divino genio. Sentir la música, ahora. Oír fuerte esa ola de poder y tomar impulso para levantarse.

El padre Hopkins se asomó a la ventana. Todo se volvía a esa hora penosamente innecesario: la vaga luz crepuscular, el vapor, la lejana disciplina de las estrellas. Preciosamente innecesario. Por encima de la resistencia y la dificultad, la noche empezaba a tener rostro.

El padre Tweedy concluyó su relato. Mientras hablaba tuvo la convicción de que no podía agregar gran cosa a aquello que él mismo había oído como testimonio de personas en el trance de perder la fe. Las palabras suficientes y exactas no brindaban un testimonio de la exacta y suficiente significación de su experiencia. Tal vez debería haber insistido. Dijo: "Dentro de algunos años acaso sepamos mejor qué quiso decir el padre Hopkins. También las palabras necesitan tiempo". El padre Negreira asintió; consideraba que el conciliábulo había llegado a su fin. Pensó en los tiempos en que les tocaba vivir: vasta circulación de hechos y de nombres que la historia sabría captar ambiciosamente, prescindiendo de generalidades tales como esos ritos, esas confidencias. Del relato del padre Tweedy le quedaba la imagen de un cuadro antiguo. El pintor, recordaba, había prestado especial atención a los labios del santo, que musitaban para el interior de un

rostro iluminado una oración o plegaria. Eso había aprendido él a ver en la boca cerrada de los hombres. El hesicasmos. Invitó a salir al padre Tweedy y lo siguió. "Para alegría de dios y de los hombres", dijo en voz muy alta, como iniciando una prédica dictada por su imagen en el espejo, "usted y yo no estamos amenazados por la esperanza". La mañana era espléndida.

El padre Negreira y el padre Tweedy son ficticios; ninguna coincidencia con la realidad puede hacerlos menos inofensivos, gratuitos o fatuos. Gerard Manley Hopkins (1844-1889), sacerdote jesuita, es el más grande poeta de la lengua inglesa después de Donne y de Shakespeare. Admitido en la Iglesia Católica por J.H. Newman, tuvo la mala suerte de que a su poesía le tocaran tiempos adversos, no mequinos. Era la época de Pater y Arnold —a quienes Hopkins reverenciaba—, pero su experimentación con ritmos cortados y con una sintaxis cercana a los balbuceos y los éxtasis del habla, lo alejaba mucho de las convenciones de excelentes poetas "melódicos" como, por ejemplo, Swinburne y Tennyson. La puntuación y la métrica, caprichosas como pueden parecer, lo vinculan a veces con Donne, otro áspero experimentador de lo indecible; la imaginaria y la destreza para los juegos verbales han contribuido a que se lo compare, a menudo superficialmente, con Dylan Thomas, poeta a la vez más laborioso y casual. (En el N° 11 de Babel, el lector encontrará un excelente artículo de Anthony Burgess en el que éste entabla una relación íntima y razonable entre el poeta jesuita y Joyce, que tal vez nunca leyó a Hopkins.)

El "querido Bridges" del texto es Robert Bridges, amigo personal, poeta y albacea, que corrigió e hizo editar, años después de la muerte de Hopkins, la obra de éste; Katie y Millicent eran hermanas de Gerard; Inverness e Inversnaid son territorios escoceses que Hopkins había visitado (al último dedicó un bellísimo poema); la paradoja francesa proviene de "Sobre el origen de la Belleza", un texto del poeta a la manera de los diálogos platónicos; "A la memoria de las cinco monjas..." es el acápite de "The Wreck of Deutschland", uno de los principales poemas de Hopkins en "sprung rhythm"; "la excelencia, la proporción de la norma..." es un fragmento de una carta a Coventry Patmore, poeta que, haciendo abuso, decía de los versos de Hopkins que eran "venas de oro macizo enclavadas en trozos de cuarzo impracticable"; la composición de lugar —sin auxilio de Ignacio de Loyola, como queda en evidencia— está ligeramente basada en los relatos de un libro cuyo título, si mal no recuerdo, era G.M. Hopkins: A Commentary, pero cuyo autor no recuerdo ni siquiera bien. La obra completa de Gerard Manley Hopkins ha sido compilada y anotada por dos expertos en la materia, Gardner y MacKenzie, para la Oxford University Press. Las traducciones al castellano escasean; Revól, Girri, Dámaso Alonso han sido de los pocos que se atrevieron. Hay una antología breve publicada por Visor. Hopkins fue, aparte de poeta, músico y dibujante.

Por Elena Massat

LA ACADEMIA Y OTROS CUADROS



La trama de los textos de *Gustavo Bombini* (Libros del Quirquincho. Buenos Aires, 1989, 78 págs.) es probablemente el primer libro que reflexiona sobre los problemas de la enseñanza de literatura en la escuela secundaria, a partir de la teoría literaria. Por eso los infantiles de Babel le ceden el espacio que se merece.

¿Qué es este libro?

Comienzo por donde su autor concluye: "Un libro que se propone pensar algunos problemas de la enseñanza de la literatura, sin dejar de considerar los contextos inmediatos, los marcos, las instituciones y los sujetos de esa práctica".

El autor empieza por cuestionar el género "manual" al que acusa de funcionar como "museo" que muestra obras, conceptos y sobre todo autores en estado de gélida consagración. En este sentido, la "guía de lecturas" contribuye a inmovilizar el objeto de estudio en la medida en que supone que en todos los textos se leen las mismas cosas a la vez, que todos los lectores leen lo mismo.

Para Bombini, el corpus legal que sostiene a la materia literaria en la escuela media estaría conformado por tres normas básicas: 1) La ley de canonización, según la cual la legitimación del texto depende directamente del paso del tiempo. Entonces, sería impensable que en la escuela se leyera la última novela de Puig o de Saer. 2) La ley de usufructo, que reglamenta que la "buena literatura" es la que se constituye en modelo del buen decir y del buen hacer (mensaje moralizador). 3) La ley de divorcio, que determina que la cultura escolar —que se piensa a sí misma como única— se encuentre radicalmente enfrentada con la cultura adolescente —extraescolar, deseada, clandestina. Tal relación se corporiza en el vínculo infeliz entre el docente, que debe sostener su lugar de agente institucional, y el alumno, que se ve obligado a promocionar la materia. El desecho, la pasión, quedan afuera.

Afuera también quedan ciertas zonas, agujeros, que las leyes dibujan. El autor se refiere a cuatro territorios censurados en los programas escolares: el de lo político, el del cuerpo (el sexo), el del lenguaje no académico y el de la reflexión teórica.

La propuesta de Bombini, entonces, consiste en desjerarquizar la literatura. Deconstruir presupuestos tales como: a) la naturaleza semidivina del autor, propietario único de los sentidos de la obra; b) el lenguaje literario como uso privilegiado; c) la originalidad y la inspiración como motores del producto literario.

Un programa de literatura debería rellenar los agujeros heredados por la censura, abordar los textos como espacios de significaciones múltiples e incluir toda aquella producción que la escuela desestima: graffiti, letras de rock, chistes, chismes, revistas underground, etc.

Fiel a su atractiva propuesta, el autor de *La trama...* monta su texto con encuestas, pintadas, apuntes, historietas, notas periodísticas, fragmentos literarios y hasta lo que parece ser la desgrabación de una de sus clases en la cátedra de Didáctica Especial en Letras.

¿Qué es este libro?

Continúo por donde su autor comienza: "En el revés de la trama (...) los datos son los mismos que los del género policial: indicios, pistas, huellas, pisadas, documentos, testimonios, (...) En la paradoja de pensar que la literatura es enseñable: deducir quién es el asesino de la relación pasional entre el lector y su texto".

El aficionado a la policial sabe que todos los involucrados —incluso el narrador-personaje— están bajo sospecha. El lector observa: centrado básicamente en la problematización de la teoría, el libro cita y recomienda un buen arsenal bibliográfico (indicio 1), que revela al autor como un alumno obediente de la Universidad que re-nace en el '84 con el advenimiento de la democracia. La lista es completa; no falta casi nadie. Todos los nombres prestigiosos que hay que citar son citados, incluso palabras de Panesi y Ludmer, dos de los puntales del proyecto que con Alfonsín se puso en práctica en la carrera de Letras (UBA). No caben dudas de que la bibliografía es sumamente interesante e iluminadora. Van Dijk, por ejemplo, uno de los autores más citados en el texto de Bombini, dice: "Se define la literatura en términos de lo que alguna clase social y algunas instituciones (las escuelas, las universidades, los libros de texto, los críticos, etc.) llamen y decidan usar como literatura" (indicio 2). No será que el móvil no es la defensa de lo Otro, lo diferente, lo clandestino, sino una mera sustitución de instituciones. (Será por eso, tal vez, que Josefina Ludmer, que suele sorprender por su carácter definitivamente subversivo, aparece en la trama de este texto convertida en el personaje de una directora de escuela). Así, lo que resulta innovador para la institución escuela es por completo complaciente con la institución Universidad.

Los testimonios recogidos por el investigador Bombini parecen orientar las sospechas de responsabilidad sobre los docentes, veladamente acusados de desinformación, efecto —según el autor— de "la canonización y otros factores". ¿No será que los "otros factores" se instauran en la trama que teje Bombini como el agujero, la censura, el olvido? Probablemente, la pesquisa debería continuar sobre los otros agujeros, aquellos que la economía argentina produce en los bolsillos de los docentes y que virtualmente les impide generar la más mínima modificación.

Agujeros, faltas al margen (tic docente), *La trama de los textos* es un modo ideal para empezar a desarticular los siniestros dispositivos de la enseñanza tradicional y eso, en los tiempos que corren, ciertamente no es poco.



GUÍA PARA ANALFABETOS E ILUSTRADOS

A partir de 7 años: *El negro Tubuá y la Tomasa de Pedro Orgambide* (Ilust. Laura Cantón. Colihue. Col. Pajarito Remedado: Buenos Aires, 1989) es una historia de amor protagonizada por dos negros en los primeros años del siglo XIX en Buenos Aires. La reconstrucción de época incluye costumbres coloniales, referencias al Teatro de la

Ranchería y detalles sobre las invasiones inglesas, todo lo cual resultará sin duda muy satisfactorio para los niños escolarizados que ya saben que con los ingleses, al menos aquella vez, funcionó lo del aceite caliente. De clara intención didáctica en cuanto a lo ideológico, el orden de la historia (cargada de anticipaciones) puede ser un poco complicado para los lectores a los que el texto va dirigido.

A partir de 8 años: La mayoría de los relatos que integran *Historias de perros y otras personas de Horacio Clemente* (Ilust. Ana Camusso. Libros del Quirquincho. Buenos Aires, 1988, 44 págs.) tienen animales por protagonistas y se construyen sobre una eficaz combinatoria: en base a datos reales acerca de los bichos en cuestión, se compone una anécdota delirante. "El chanchito limpio" es el preferido de esta lectora. A diferencia de lo que abunda en el género infantil, se trata de una historia con un argumento fuerte, tensión dramática y desenlace, que en este caso es justiciero. Los relatos están armados con oraciones breves e información económica que delinea sin rodeos ni propósitos moralizantes cada una de las situaciones narradas.

A partir de 9 años: *Alicia para los pequeños de Lewis Carroll* (Ilust. Tenniel. Alfaguara Santillana. Plan Lector, para 4to. grado. Buenos Aires, 1988, 66 págs.) Editado por primera vez en 1890 (25 años después de *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas*), el texto cuenta con algunas de las ilustraciones del original que el mismo Tenniel coloreó para la ocasión. Pensado para pequeñines, las modificaciones fueron varias. El relato se reduce a la cuarta parte de la primera versión y desde la apertura explica con claridad lo que se narra en un sueño. Con un lenguaje muy simplificado, el narrador apela constantemente al lector, lo interroga y lo invita a observar detalles de los dibujos. A pesar de las alteraciones, *Alicia para niños* es, como la que la precede, una historia de maravillas.

A partir de 10 años: *La nube traidonera de George Sand* (Ilust. Daniel Rabanal. Primera Sudamericana. Buenos Aires, 1989, 86 págs.). *María Elena Walsh* realiza una versión libre de este cuento largo que George Sand escribió en 1872 para su nieta Gabriela. Preocupada por la limitada educación que recibían las niñas entonces, su intención es fuertemente didáctica. No obstante, y aun tratándose de una historia que tiene más de un siglo, el relato carece de olvidadas educativas. En todo caso, el propósito de Sand es estimular a las pequeñas féminas para que procuren independizarse económicamente a través del trabajo. Valoriza en particular el desarrollo de la imaginación y la curiosidad como motor del conocimiento, cualidad considerada tradicionalmente —como se sabe— uno de los defectos más denostables del género femenino. A pesar del largo camino que las muchachas hemos recorrido en estos últimos cien años y de las importantes medallas obtenidas, es cierto que la literatura infantil no se caracteriza por hacer hincapié en la autonomía de la mujer.

Por lo demás, la anécdota es entretenida, bordea lo fantástico y se centra en el personaje de Catalina (12 años), que aprende a hilar en las montañas junto a una tía vieja, sabia y enigmática. En cuanto a la traducción, María Elena Walsh pone de manifiesto una vez más su maestría en lo que a niños se refiere, sin por eso contaminar con su propia escritura la atmósfera "antigua", deliciosamente *demodée* del relato.

RECIENVENIDOS

La caravana del doctor Dolittle. *Hugh Lofting*. Espasa-Calpe. Col. Austral Juvenil. Madrid, 1987, 340 págs., a partir de 10 años.

La tierra del sol y la luna. *Concha López Narváez*, Ilust. Juan R. Alonso. Espasa-Calpe. Col. Austral Juvenil. Madrid, 1984, 51 págs., a partir de 12 años.

La oficina de correos del doctor Dolittle. *Hugh Lofting*. Espasa-Calpe. Col. Austral Juvenil. Madrid, 1985, 338 págs., a partir de 10 años.

Nuevo Peldaño 2. Cuaderno de aprendizaje para 2do. grado. Kapelusz. Buenos Aires, 1989:

—Lengua. *Ruth Kaufman*. Ilust. *Claudia Legnazzi*. 79 págs.

—Ciencias Sociales y Naturales. *María Inés Bogomolny* y *María de Cristóforis*. Ilust. *O. Rojas, C. Regalado* y *E. Vignolo*. 112 págs.

—Matemática. *Susana Torea*. Ilust. *Nik*. 89 págs.

Nuevo Peldaño 3. Cuadernos de aprendizaje para 3er. grado. Kapelusz. Buenos Aires, 1989:

—Lengua. *Ruth Kaufman*. Ilust. *Diego Bianchi*. 79 págs.

—Ciencias Sociales y Naturales. *Ana Arias*. 94 págs.

—Matemática. *Susana Torea*. Ilust. *Enrique Vignolo*. 79 págs.



Literatura gallega contemporánea

El pueblo de la lengua

Por Rodolfo Alonso

No me sorprendió saber que dentro de las muchas actividades en que se destaca la nueva Galicia autonómica y democrática, una sea la investigación lingüística. Porque, si otros pudieron llegar a ser considerados el Pueblo del Libro, los gallegos bien podrían aspirar a verse denominados, sin más, como el Pueblo de la Lengua. Cuando muchas otras comunidades nacionales habían perdido definitivamente la suya (por ejemplo tantos países africanos que llegaron a olvidar sus idiomas vernáculos para terminar utilizando como natural y propio el idioma del mismo invasor o, para situarnos en coordenadas más afines por parentesco y situación, los valientes irlandeses, que se vieron alejados del gaélico para descubrirse hablando nada menos que inglés), los gallegos continuaron empecinados y felizmente empleando durante siglos su propio idioma, aun en las circunstancias más difíciles, con lo cual consiguieron mantenerlo, hasta nuestros días, en la dichosa condición de lengua viva.

Y eso que dicho idioma había sido prohibido ya a finales del siglo XV, con toda claridad y toda decisión, por los poderes imperiales de Castilla, que no sólo decretaron que no podía escribirse, ni hablarse ni aprenderse, sino que hasta lo desterraron por orden real (debida a Sus Muy Católicas Majestades) de los documentos públicos. Es decir que, prácticamente al mismo tiempo que Europa comenzaba a percibir las consecuencias del descubrimiento de la imprenta y, por lo tanto, la posibilidad de desencadenar a la cultura de su torre de marfil y ponerla en circulación dentro de capas cada vez más amplias, los gallegos se vieron privados a la fuerza de su idioma en forma tal que, no sólo se los condenó a la asfixia literaria, sino también directamente a una forma emponzoñada y sutil de la automutilación, ladamente introyectada: si hablaban su propia lengua se demostrarían como inferiores, porque esa lengua (a la que desde afuera sólo atinaban a definir como dialecto) era —por decreto— inferior.

Antes del Siglo de Oro

Y la verdad es que la cosa no era así. Sino, como suele ocurrir, todo lo contrario. Precisamente en ese mismo siglo XIII que vio uno de los momentos de mayor esplendor de la cultura española, en Toledo, en Murcia o en Sevilla, dondequiera que el bienhadado rey Alfonso X el Sabio establecía su corte, con un espíritu de sincero ecumenismo y sin cortapisas de ningún tipo, en realidad hasta acuciado por un interés legítimo en la expansión de su naturaleza, el gallego floreció espontáneamente para convertirse en la lengua literaria por excelencia de la península, culminándose a sí mismo en esa cumbre de la lírica occidental que son para aquel tiempo los trovadores galaico-portugueses, cuyo res-

pandor inmortal todavía nos alumbraba.

Pero es a los auténticos herederos de ese idioma y semejante literatura a quienes se obliga a no escribir ni leerla más. La voluntad expansiva de la Castilla guerrera cayó como una lápida sobre la fértil e imaginativa literatura gallega, que iba a desaparecer literalmente durante siglos para mantenerse como fuego latente en la tradición y en la inventiva oral, en las canciones y en los dichos, en los terrores, las fantasías, las rebeliones y los sueños de ese pueblo al que quisieron castrar en su imaginación.

Y es precisamente la publicación de un libro, *Cantares gallegos*, el primero de los que iba a producir la sintomática Rosalía de Castro (1837-1885), aparecido el 17 de mayo de 1863 —jornada que no por casualidad se conmemora anualmente como Día de las Letras Gallegas—, lo que marca el comienzo del legítimamente denominado Resurgimiento, no sólo de la literatura gallega sino también, al mismo tiempo, de Galicia como comunidad consciente de su propio destino. Que ese milagro haya podido gestarlo en esa época una personalidad tan singular como Rosalía, no sólo mujer sino hija natural de un sacerdote, daría pie para una riquísima gama de interpretaciones, pero no menos sugestivo resulta que haya podido expresarse, a la vez, al unísono, como gran artista universal y como abanderada de sus paisanos. Aunque se nos haga más comprensible que Galicia haya producido después a un poeta civil de la talla de Manuel Curros Enríquez (1851-1908), y más tarde a patriarcas tan legítimos como Ramón Cabanillas (1876-1959) o Ramón Otero Pedrayo (1888-1976) y, en su momento, una personalidad literaria tan vivaz como Anxel Fole (1903-1986).

Porque la lucha por la identidad gallega estaba desde siempre, quizás más que en otros pueblos, indisolublemente ligada con su literatura y con su lengua. La creación de las legendarias *Irmandades da Fala* el 18 de mayo de 1916, por ejemplo, en sí mismas a la vez un hecho lingüístico y político, constituye una fecha fundamental para las inquietudes patrióticas, que precede y culmina a ese 5 de diciembre de 1931 en que finalmente se constituye el Partido Galleguista. Como tampoco es casual que el máximo e indiscutido líder político del nacionalismo gallego, Alfonso Rodríguez Castelao (1886-1950), a quien la victoria del franquismo trajo a morir en Buenos Aires, sea también un indudable guía espiritual. Pintor, humorista, estudioso, dramaturgo, fue asimismo un escritor de raza, y así lo prueban no sólo libros tan fundamentales como *Sempre en Galiza* sino también aquel memorable discurso después titulado *Alba de gloria*, que mis oídos infantiles subyugados pudieron escuchar directamente, de la mano de mi padre, en un teatro porteño. Porque a las luchas seculares del galleguismo le había

caído una nueva lápida: el injusto triunfo del fascismo en 1939 sobre la legitimidad republicana, pese a la heroica resistencia del pueblo español iniciada en 1936, vino a reeditar el sueño de la España una e imperial y le tocó a un gallego, Francisco Franco, suprimir toda veleidad de federalismo además de prohibir nuevamente las lenguas vernáculos y, por lo tanto, cualquier manifestación de su cultura.

Es el período en que tantos exiliados convierten a Buenos Aires (donde ya se habían afincado muchísimos inmigrantes) en la capital intelectual de la cultura gallega, lo que produjo una explosión de revistas, periódicos y libros en el idioma que estaba nuevamente prohibido en Galicia. En Buenos Aires vivían y creaban por aquel entonces no sólo Castelao sino también Rafael Dieste (1899-1981) o Eduardo Blanco Amor (1897-1979), Lorenzo Varela (1917-1978) o Luis Seoane (1910-1979), por citar sólo algunos.

La lenta rueda de los cuarenta años de dictadura franquista iniciaba su marcha, pero el paso del tiempo fue haciendo aflojar lentamente las clavijas. Comenzaron a perfilarse entonces otras personalidades intelectuales, como la del sabroso Alvaro Cunqueiro (1911-1981), y también otro poeta civil, Celso Emilio Ferreiro (1912-1979), que supo definir para siempre al período con el título de uno de sus libros: *Longa noite de pedra*. Poco a poco Galicia se rehace, busca los intersticios y se reconstruye en su literatura y en su cultura. Se funda la editorial Galaxia y ésta lanza la revista *Grial*. En Sada y en Sargadelos Isaac Díaz Pardo construye el Laboratorio de Formas de Galicia, que no sólo produce cerámicas sino también librerías, talleres, museos, imprentas y el medio millar de títulos de *Edicións do Castro*, en una auténtica reedición del Bauhaus. Y finalmente muere el dictador y la democracia se reinstala, definitivamente.

El resplandor del presente

Con buen criterio, España se define hoy como el Estado de las autonomías. Recuperada la democracia, todos los pueblos de España, todas las Españas comienzan a expresarse libremente y recuperan además el manejo administrativo de sus propios destinos. El gobierno local se llama ahora la *Xunta de Galicia*, incluye un ministerio (que allí se denomina *Consellería*) de Cultura y hasta una Dirección General de Política Lingüística. Porque el dilema es ahora de qué forma institucionalizar un idioma que ha vivido una opresión tan agresiva. El gobierno de la *Xunta* convoca a una asamblea de notable y especialistas. En base a sus recomendaciones, el Parlamento Gallego decreta un sistema de normalización ortográfica y lingüística. Que es resistido por otro grupo, el de los lusistas o reintegracionistas, quienes pro-

ponen volver al esplendor remoto del galaico-portugués que usaron los trovadores.

Pero lo importante es que el gallego se vuelve a usar en la vida pública y en la vida cotidiana. Que se escribe mucho, y bien. Y que se edita de una manera asombrosa. La Feria Internacional del Libro de Buenos Aires contó desde un comienzo, ininterrumpidamente, con un *stand* del libro gallego regentado por el Instituto Argentino de Cultura Gallega, del legendario Centro Gallego de Buenos Aires. Pero, desde el año pasado, a ese *stand* ha venido a unirse otro oficial de la *Xunta de Galicia*, y allí hemos podido ver cientos, y cientos de magníficas ediciones recientes en idioma gallego, que no sólo recuperan a sus clásicos y muestran a sus jóvenes escritores, sino que también traducen a su lengua mucho, y bien, y de lo mejor.

El problema de la lengua implica, de algún modo, y como es sabido, también el de la nacionalidad. Se es hijo de la tierra o se es hijo de la sangre. Y así lo han entendido algunos latinoamericanos de origen gallego que decidieron regresar. Desde ese venezolano nacido en La Guayra en 1954 que es el narrador Tucho Calvo, hasta un porteño como Luis González Tosar, que vio la luz en Barracas para 1952 y que dirige desde hace tiempo la brillante revista universitaria de poesía *Dorna*. Galicia, que conoció el silencio de hierro de los nacionalismos expansivos, se abre como su vieja tierra nutricia a las lluvias de todas partes. Ya nadie cuestiona la evidente galleguidad (léase si no su *Mazurca para dos muertos*, que le valió el Premio Nacional, de un maestro del castellano como es el reciente Premio Nobel, Camilo José Cela (Iria Flavia, 1916), como supo ocurrir en algún momento con el caso de algún modo similar de un genio como Valle-Inclán (1866-1936), en defensa de cuya cuestionada galleguidad salió a romper lanzas con una conferencia desde La Habana, en enero de 1939, nada menos que Castelao.

La poesía gallega, que tuvo una metáfora viva de modernidad y destino trágico en la juventud tempranamente tronchada de Manuel Antonio (1900-1929), se reconoce tanto en un Uxío Novoneyra (Parada de Moreda, 1930) como quizá también en ese otro gran poeta de ambos idiomas que es José Ángel Valente (Orense, 1929) y, en su conjunto, por lo que muestran algunas antologías recientes, parece encontrarse hoy bastante ocupada dirigiendo tal vez algo demasiado aceleradamente todas las corrientes de vanguardia que desde comienzos de este siglo conmovieron la poesía del mundo. Algo que también está haciendo al mismo tiempo la Galicia toda, antaño raigalmente campesina y hoy enfrentada no sólo a los espacios abiertos de la democracia sino también a su inminente incorporación dentro de la Europa comunitaria y los desafíos tecnológicos que ello

Dos textos

Por Xosé Luis Méndez Ferrín

O Suso

A voz do Suso chegou a min fortemente, como unha corneta que rinchase: Manolito. Baixa. Baixa.

Eu obedecín. Todos os rapaces da Barbaña obedeciamos ao Suso. El era sorprendente. Tiña uns ollos escuros, ollos de animal de baixoterra, opacos, fixos. Non era posíbel deixar de cumprir os seus desexos. El non mandaba, simplemente desexaba. Estivera tirando pedrías contra os vidrios da miña habitación. Eu abrirar a fiestra e el berroume duro: —Manolito. Baixa. Baixa.

Baixei. Desencolgueime pola vella cepa, máis vella que o meu avó, aquela tan vella que facía garda inmóbil na porta da nosa casoupa da Barbaña.

—Hai un rapaz no río —dixome o Suso.

Eu non lle demandeí se é que o rapaz afogara. Pero voltei a testa, inquirindo, como a testa dunha víbora. Respondeume: —Está cerca da Pasarela. Ten os ollos abertos... Éche un rapaz.

Detívoe e preguntoume pregando o entrecello: —¿Tes medo?

¿La eu permitir que o Suso supuxera aquilo? En verdade tiña medo.

Pero o caso é que todos os rapaces da Barbaña tolearían de pracer se Suso os fora tirar do leito ás dúas da mañá para ir ver un afogado. E eu mesmo sentía un pacer xugoso e doce, como se mordera unha grande mazá que me enchera a boca.

Pero eu tiña medo e sabía que chegado o intre había ter aínda máis medo. Dixenlle: —Non. Non teño medo. E logo?

Puxémonos a andar á beira do río.

A néboa era lixeira, coma un cristal algo suxo. Facía frío. Saíra con roupa de menos e cando me din de conta daba dente con dente.

—Estóu atecido, Suso.

El non respondeu. Agora que reocordo xa non dixo máis nada en todo o tempo que durou o noso camiñar á beira do río.

Daba eu un paso e un medo novo botábame unha poutada igual que un gato bravo, alirado.

O río da Barbaña fede: alí concéntrase toda a merda de Ourense.

Ergueuse vento e tiven máis frío. Pero, sobre de todo, molestoume o grande rumor dos canavais, axitados coma unha cabeleira erecta que berrase. Fixeime no Suso. O Suso sempre tranquilizaba coa cara morena e fina que el tiña e os xeitos seguros. E a ponto estiven de berrar: o Suso fá coa cabeza baixa camiñando con pasos inseguros, todo denotando nel inseguridade. Fiquei perplexo e pareime, cos ollos moi abertos, el non fixo máis nada que isto: olloume fixamente, fixamente. Como soio el sabía ollar. Eu recuperei a calma no acto.

Saquei dous pitos que lle roubara ao meu pai. O Suso dixo que non coa cachola. Eu acendín un. Pareime. O Suso seguía a andar. Deime de conta de que as pegadas do Suso non erguían absolutamente ningún ruído e por segunda vez estiven a punto de berrar... Pero mordin e labre inferior e seguí, notando que un delgado sangue me escoaba polo queixo. O Suso parouse. Estaba algo lonxe de mim, enriba dunha cañería de formigón armado. Pareceume alto e lonxe. E moito. Berroume como adoitaba berrar, como unha corneta:

—Manolito. Xa chegamos. Está na beira. Ti busca por alí. Eu vou por alí.

As últimas palabras removéronme e puxéronme carne de galiña. Tatexei.

—Non... Non...

E el repetiu: —Eu vou por alí.

Vin desaparecer os seus ollos opacos e poderosos. Foise.

E eu púxenme a buscar o rapaz afogado ao repandor escasísimo que viña do bairro do Couto.

O vento rizaba a auga porca da Barbaña. E batíame o fedor na cara coma unha suxa mao. Metín un pé no río e mordeume un frío agudo.

E atopei ao rapaz afogado, na beira, a flor de auga.

Foise o medo inexplicabelmente.

Era un rapaz —visto entre a néboa, entre a auga, á luz lonxana do Couto— de proporcións parellas ás do Suso ou ás miñas. Chamei:

—Suso. Suso. Suso.

Fungaban —iso si— as canas, pero o Suso non me respostou.

—Suso. Suso. Suso.

Deille a volta moi asustado, pero sen medo: Deille a volta. O rapaz afogado tiña ollos



de animal de baixoterra. Tiña os ollos do Suso. Tiña a admirada cara do Suso. O rapaz afogado era o Suso.

Botei un berro liso e longo coma unha lombazga. A néboa espesara. O vento quería fender os canavais. Voltei a berrar e o berro foi outra vez longo e repulsivo. Caín. Erguíme. Inicieí unha carreira cega.

Ao final da miña fuxida de pequena besta horrorizada, estaba a miña casa. E metínme na cama acorado e molladísimo.

Pasou o tempo.

Pasou o que quedaba de noite, nun estado de semiinconsciencia.

E toda a rapazallada do bairro començou a berrar embaixo da miña fenestra:

—Manolito. Manolito. O Suso afogou onte no río. O Suso afogou onte no río.

Erguíme e mirei o río. Era día grande. Non había néboa.

Morrer en Laura

Sentiuse, na noite quente e seca, un disparo; resoou nas tempas do compañeiro e fixo vibrar as paredes de Carretas 25-2º, confundido —naturalmente— cos foguetes do folion de Vista Alegre ó que tiña concorrido, moi salgarita e animada, a patrona da pousada. O compañeiro abandonou a lectura dun texto vítreo de Luys Santa María —xugo e frechas na portada— emerxeu da prosa envisgada coma moco de zucre ocre e pegou un pincho elástico de cara o cuarto de Abelardo Cuevas.

Este último bicaba a mesa de traballo, cunha automática do nove longo na man dereita e tiña desfeita a fronte correspondente. O sangue, en pucharca súpeta, súpeta, extendíase polo taboleiro; mollaba certos papeis de diario; pingaba xa, lixeiro, o chan. O compañeiro abriu a boca e pechou os ollos. Cando tornou a abrilos foi pra —enfriado— achegarse a Abelardo e comprobar que este se tiña queimado os miolos e que estaba, obviamente, morto.

implica. Galicia debe agora modernizarse a toda prisa (de hecho ya lo está haciendo) pero, a la vez, es probable que se pregunte, no sólo qué será de sus tradiciones, de lo que durante tanto tiempo le permitió defender su identidad, sino también cuál será a la postre su nuevo rostro.

Quizá por todo ello, pero también sin duda porque hoy las fronteras entre los géneros literarios ya no son felizmente compartimientos estancos, es en la nueva narrativa gallega donde me parece entrever los atisbos más excitantes de una presencia a la vez propia y general, el ritmo de un organismo espléndidamente vivo. Desde ese Carlos Casares (Orense, 1941) cuya infancia transcurrió en Xizno de Limia, el académico más joven de Galicia, que comenzó por los sesenta a sentir el lógico in-

flujo de lo mejor de italianos tan límpidos como Pavese o Vittorini para saltarse luego por su cuenta, pasando por Alfredo Conte (Allariz, 1945), recientemente premiado en España y también joven *Consejero* de Cultura de la *Xunta* de Galicia, uno de cuyos primeros proyectos de gobierno ha sido precisamente el concretar convenios de traducción a otros idiomas de los escritores gallegos contemporáneos, sin olvidar a Víctor F. Freixanes (Pontevedra, 1951), que pudo escribir novelas tan originales como *O triángulo inscrito na circunferencia* y *O enxoval da nolla*, o a ese actualizado ingeniero electrónico experto en gestión empresarial, nacido en Ciudad Real para 1947 pero afinado desde muy niño en Galicia, que es Xavier Alcalá, cuya novela *Nos pagos de Huinca*

Lóo no sólo alude a la mismísima pampa argentina sino que está directamente casado con una compatriota nuestra y también supo rastrear esa verdadera quimera del oro que fue la vida en nuestro medio de un humilde gallego llamado Ramón Santamarina, sería injusta cualquier enumeración porque son muchos los que deberían ser citados y analizados —entre ellos Xosé Manuel Martínez Oca (A Estrada, 1942) y también Xoán Ignacio Taibo (Madrid, 1949), por ejemplo.

Pero quizá pueda resumirlos a todos en uno solo: Xosé Luis Méndez Ferrín (Orense, 1938), un auténtico nacionalista revolucionario, que conoció reiteradas veces la cárcel y también el exilio, uno de cuyos libros es de poemas y se tituló significativamente *Con pólvora y magnolias* pero

que, en el relevante conjunto de su brillante obra narrativa, supo hacer relucir en títulos como *Retorno a Tagen Ata*, *Amor de Artur*, *en Arnola*, *Arnola o en Breñaña*, *Esmeraldina*, de un gallego deslumbrante, no sólo los viejos resplandores del pasado celtico de su país enlazado con el de los otros pueblos hermanos: irlandeses, bretones, escoceses, sino también la metáfora viva de las más acuciantes cuestiones actuales de su tierra. Y, lo que es tal vez más importante para un escritor de raza, encarnar todo eso en su escritura, crear un ser autónomo y soberano de lenguaje, eso que siempre se llamó poesía y que hoy el concepto de género ni siquiera roza, y que late en él como la contagiosa y fecunda culminación de un pueblo, de una literatura y de una lengua.

BATIDORE LIBERO

Por Marcelo Cohen, desde Barcelona

Una comida para Clarice Lispector

Sentado en un banco de un parque de Bouville, Antoine Roquentin mira por casualidad la encorvada raíz de un castaño, se siente fascinado, y en un trance febril comprende que la existencia es indiferente a las palabras. Esa raíz —como una verja, como las ramas, como todo lo que Roquentin ve e incluso como él mismo— no acepta explicaciones; ninguna descripción la abarca, ningún adjetivo la traduce; y hasta las sensaciones que Roquentin puede inventar mientras la mira son superfúas, porque lo principal es que, se ha dado cuenta, él también "es" esa raíz: algo

que meramente existe. La raíz y él "están de más". Son existencia, vida, y la vida es gratuita, ciega, profusa, obscena, promiscua, excesiva. Las categorías, lo "humano", son maniobras, lóbregas maniobras: existir es someterse.

Las seis páginas que relatan esta experiencia son el momento central de *La náusea*. Sartre no debe haber escrito otro pasaje que pueda dialogar tan intensamente con los grandes textos místicos de Oriente y Occidente. Pero es un pasaje bastante desalentador. Aquello que Lao Tsé, Eckhart o Rilke han descrito con júbilo —el descubrimiento de que la mente no está separada del mundo, de que no hay dualidad— a Roquentin le produce un "goce atroz"; la proliferación de los entes le parece "repugnante".

La náusea es de 1946. Más o menos por entonces, en Brasil, una judía nacida en Ucrania iniciaba una obra narrativa cuyos temas recurrentes son la iluminación y sus imprevistas ocasiones. Se llamaba Clarice Lispector, llevaba marcado el sincretismo en la cara hermosísima y, dicen, hacía esfuerzos tan grandes como infructuosos por ser una persona normal.

Me parece que esta mitología es secundaria. Lispector buscaba sortear las órbitas que el lenguaje graba en torno de las cosas, y para eso escribía, hubiera dicho Kafka, como quien reza. Paradójicamente, la literatura la acercaba al silencio, porque cada línea no era una escenificación sino un acto de amor que ponía el cuerpo en juego. Por eso sus obras parecen, entre otras cosas, una respuesta ardua y gozosa a la melancolía con que el pensamiento europeo considera a veces sus intuiciones más luminosas.

Los libros establecen raros vínculos entre sí. Lispector no sólo corrige a Sartre, sino que —¿brasileñamente?— parece reescribir a Rimbaud: cierto que la belleza es amarga (al fin y al cabo es una categoría), pero la entrega a la visión es la puerta del placer. La pasión según G.H., novela culminante de Lispector, es un monólogo desencadenado que narra cómo el entendimiento se alcanza al precio de la desorganización. Transcurre en una sola mañana. La protagonista entra al cuarto que su criada acaba de abandonar y en el armario vacío encuentra una cucaracha. Cuestionados el miedo, el asco y las jerarquías, G.H. puede enfrentar, condensado en el insecto, lo que descubre: "la vida haciéndose en silencio". Esa vida, que está en ella y en la cucaracha, es una plenitud inefable; todos los nombres que G.H. le da son provisorios y falibles: lo crudo, lo neutro, el vacío, la indiferencia, lo inexpresivo. Es también "el infierno", porque allí sólo se puede estar resignando las construcciones que permiten vivir en la norma, aboliendo las conquistas y suspendiendo la sólida certeza de la muerte, valedora del futuro. Pero ese infierno, por más horror que cause al ser humano en carrera, es auténticamente divino: porque en él la atención no tiene límites y la vida (sin conceptos, sin juicios, sin recompensa, sin obligación ni humanos "sentimientos") no sacrifica la actualidad a las dudosas ansias de lo por venir. G.H. advierte que la verdadera pertenencia debe sellarse con la entrega. En un arrojado acto de comunión, se come la cucaracha.

La experiencia de G.H. es igualmente arrebatadora pero más radical que la de Roquentin. Y si bien tampoco ofrece premios, sirve para anular la repugnancia: Lispector, mujer e hija de una doble diáspora, brasileña que podía requisar toda religión para usos privados, estaba en mejores condiciones que Sartre de aceptar que a ninguna sabiduría se accede sin desprendimiento. ("Caridad" sería la palabra, si el catolicismo no le hubiera asignado tan desagradables armónicos.) Pero sería un sabotaje a la genialidad de Lispector sugerir, aunque sea por defecto, que su deseo de realidad desembocaba en el martirio. "Comerse la cucaracha" es sólo uno de los incontables símiles que su imaginación encontró para amplificar la idea de entrega. Y hay un cuento suyo en donde la iluminación se celebra con una ávida alegría. También en ese cuento se come. Paradigmáticamente se llama "El reparto de los panes", y está en el volumen *Felicidad clandestina*.

Es un cuento transparente. Varios invitados a un almuerzo de compromiso esperan en una sala, impacientes, malhumorados por la obligación de malgastar un sábado entre desconocidos. Cuando por fin

entran en el comedor, la indolencia se les transforma en asombro. Les cuesta creer que la anfitriona haya aplicado una generosidad tan amorosa en agasajarlos. En la descripción de la narradora, los pasmosos alimentos y su presentación laten con la vida que la cocinera les ha infundido. Hay, en esa abundancia, uvas "que apenas podían esperar el instante de ser aplastadas", "piñas malignas en su salvajismo". Pero lo más conmovedor es que todo destella con la energía del desinterés. Está para ser comido, simplemente, y "limpio del retorcido deseo humano".

Entre la comida y los comensales vibra un apetito mutuo. Se come entonces no para cumplir con un rito, sino porque la naturaleza impone sus violentas virtualidades. Un gesto desnudo de estrategias ha abolido las explicaciones. "Comí —dice la narradora— con la honestidad de quien no engaña a lo que come. Comí la comida aquella y no su nombre". En ese momento la descripción del goce de comer vacila, porque la narradora comprende que en el presente puro del acto los sentimientos producen turbiedad. Ella flota en la corriente de lo que existe y, como flota, ni nostalgia ni pasión ni piedad le hacen falta para salvarse mediante la justificación. El cuento culmina con una invocación en presente, quizás al lector, en todo caso a un hermano en el silencio: "Pero tu placer entiende el mío. Somos fuertes y comemos. Pan y amor entre desconocidos".

Como Felisberto Hernández, como Bruno Schultz, Lispector escribió cuentos reñidos con la preceptiva. Argumentos pálidos, tramas inexistentes, desprecio por el suspenso, finales como puestas de sol en días nublados. Hay, desde luego, una operación literaria detrás de esta desorganización. Consiste en despojar a la literatura de sus armas de persuasión más patentes, arrinconar las "técnicas" y renunciar a las tradiciones genéricas para que la escritura hable de algo —la vida conociéndose a sí misma— que de otro modo quedaría oculto bajo el brillo del artificio.

El cuento —se pronunció Goethe vagamente— es la narración de un suceso inaudito y completamente nuevo. El Luckács idealista afirmó que era la representación desnuda del sinsentido. La dos definiciones parecen convenir a "El reparto de los panes". Lo que de nuevo e inaudito refiere el cuento de Lispector es la aceptación de la vida tal como es —sin juicios, sin moral, sin conceptos, diría G.H.— por un individuo que hasta entonces sólo había podido relacionarse con ella clasificándola. Y el sinsentido está representado en la comida que está ahí para que la coman.

Es un cuento prodigioso: seduce con el descubrimiento de lo que debería ser evidente, atrapa con la falta de forma y contagia la nostalgia del silencio. Pero su ausencia de efectos es tan eficaz que al mismo tiempo da hambre; virtud ésta que Sartre —a quien la materia no importaba poco— no llegó a comunicar a un texto suyo.

Los narradores iluminados constituyen una parte exigua de la historia de la literatura, y mucho más exigua de la literatura contemporánea. Incluso dentro de esta tradición Lispector fue una excéntrica. Más que un registro de epifanías, para ella la escritura era pasión, al mismo tiempo religiosa y sensual. Y la iluminación placer, y el amor la única responsabilidad.

Javier Vergara Editor

Presenta sus nuevos títulos

LA DINASTIA MARCOS

Sterling Seagrave

La increíble historia oculta tras la corrupción de Imelda y Ferdinand Marcos y la participación en ella de la CIA y la Casa Blanca.

TALLEYRAND

Jean Orieux

El hombre que precedió a los protagonistas de la Revolución Francesa y el que los sobrevivió a todos sin perder nunca el poder.

TRAICION EN ORIENTE

Michael Hartland

Un ex espía británico, convertido por este libro en famoso escritor, ha construido una novela de espionaje en la mejor tradición de Le Carré.

Trabajos escogidos.
Nicolai Bujarin. Trad. de .
Dialéctica. Buenos Aires,
1989, 192 págs.
Alrededor de A 3.200



Llamamos dialéctica a una formulilla del pensamiento. Pero *Dialéctica* es también una editorial que resume las corrientes genealógicas del marxismo. Se trata de un *memorial libresco* que husmea en la arqueología de las reflexiones abandonadas, en el eco metálico de aquellasuntuosas teorías que Occidente ha decidido derrumbar. El eurocentrismo porta, sin embargo, con una culpa universal, con una colección de olvidos que en su reverso conlleva a la antropología como escenario simulado de todas las disculpas.

La editorial publica ahora una serie de escritos inéditos de Nicolai Bujarin quien, bajo el argot crítico de Lenin, quedó transformado en un reflexólogo ecléctico. Ahora bien, ¿cómo huir de un formalismo kantiano, diluido en el transparente reino de los fines, sin caer necesariamente en una sutancialización de las instituciones reales? En lo primero habían encallado no sólo las versiones más mistificadas del austromarxismo (en el caso adleriano y las influencias machianas), sino también el revisionismo bernsteiniano y las concepciones kautskianas. En lo segundo había terminado por concluir el análisis de la situación concreta, en la raigambre empiriocriticista que algunos autores miopes (como este reseñista) confundieron con la tradición del positivismo inglés. Bujarin se menea entre este arco de conjeturas, construye curiosamente un abordaje del leninismo que da lugar al serio malentendido. El autor, en efecto, intenta reconstruir el *testamento político* del mismo hombre que decidió expulsarlo de la dialéctica.

Bujarin aceptó la expulsión como metáfora de un abandono filosófico, pero logró convertir el fracaso de las oposiciones en una sociología original (si es que en verdad esto existe) sostenida en un filón mecanicista capaz de revisar el *equilibrio de las fuerzas sociales*. Poco novedoso. Sin embargo, esto lo habilitó para redefinir una *teoría de la acción* en términos de una estilística de la recreación que disputó en la sensibilidad de un *humanismo socialista*. Los atributos que fueron dando consistencia al pluralismo cultural, a la diversidad de mundos estéticos y valorativos no subsumibles en un "hogar común", finalizaron por despenar al ogo de un antihumanismo pragmático y evolucionista (moralizador de la política en el revés del futurismo) que culminó en los picos salvajes del stalinismo.

Nicolai Bujarin, acusado de subestimar el factor tiempo en la manufacturación del socialismo, fue condenado durante el período de Stalin. Lo lapidó el tiempo que no pudo refractar, investido de tiranía, con disfraz de gasa y de extremadura. Hace poco más de un año, el 4 de febrero de 1988, el tribunal supremo de la URSS lo exculpó de su sentencia. El tiempo a veces reconcilia, a veces también disculpa; sólo que —como en estas latitudes— suele ser víctima de sí mismo, de recaer —tal vez— sobre los que ya no están...

Federico Galende

La religión de los ateos.
Fernando Nadra. Puntosur.
Buenos Aires, 1989, 207
págs.



Toda ruptura política, como toda ruptura intelectual o espiritual, significa un drama, donde los valores, tradiciones personales y culturales, entran en crisis. Ese despliegue crítico plantea interrogantes diversos.

La de Fernando Nadra es, sin lugar a dudas, una ruptura política con su pasado estalinista, del que da cuenta en ese libro que son rápidos apuntes de una memoria personal.

La obra puede dividirse en dos partes. La primera es la de un análisis del comunismo de raíz estalinista —precisamente de esa influencia en el movimiento comunista mundial y nacional— y la segunda describe los errores de la izquierda tradicional a propósito del peronismo como fenómeno social de masas en la Argentina.

El análisis del fenómeno estalinista merece una doble reflexión. La socialdemocracia —es decir el socialismo occidental— nunca pudo resolver la cuestión del poder político. Por eso fue incapaz de desarrollar el modelo socialista con el establecimiento de un nuevo Estado. Conservó, sin embargo, fuertes componentes de pluralidad y creación política, a partir de movilizar grandes masas de trabajadores sindicalizados europeos, y mantiene hoy una presencia significativa en Occidente, que ha comenzado a extenderse también a las naciones del Tercer Mundo, dentro de una compleja práctica "populista".

En cambio, el comunismo, con la Revolución de octubre de 1917 en Rusia, y luego con la China, de 1949, resolvió la cuestión del poder y pudo motorizar un cambio sociopolítico radical, con sus luces y sus sombras. Pero el comunismo nunca pudo resolver la cuestión de la democracia; dio vueltas a su alrededor, y lo que se planteó como "centralismo democrático" de impronta leninista culminó lisa y llanamente en el centralismo, cuya consecuencia más desgraciada fue el estalinismo, muchos de cuyos errores trágicos hoy desnuda la Perestroika de Mijail Gorbachov.

Mucho se ha escrito sobre el estalinismo. Lo cierto es que no se podría concebir la derrota nazifascista sin Stalin-

grado triunfante, y ese triunfo se debió, entre otras razones, a la industrialización forzada que impulsó Stalin a partir de 1929.

De todas maneras, aquel acierto no puede dejar en la sombra los crímenes del estalinismo, que fueron muchos y han dejado huellas de tragedia en todo el mundo.

Fernando Nadra analiza en su libro aspectos de esa funesta práctica política y su influencia en nuestro país y la América latina. Pero no todo puede disculparse por el estalinismo, como si los hombres y mujeres que actuaron hubieran sido autómatas manejados desde Moscú. La acción del búlgaro Dimitrov, las decisiones de los comunistas chinos, la evolución de los italianos —desde Gramsci a Togliatti— demuestran que había mucho campo para sembrar y, si no se lo hizo, no todas las culpas fueron de Stalin y sus amigos.

El análisis de Nadra sobre el peronismo y la política del PC argentino, no por conocido, deja de tener singular importancia, ya que hace un detalle de aquellos hechos que dejaron a la izquierda argentina a un costado de la historia.

Pero el libro de Nadra no va más allá, a propósito del peronismo, de la tesis "Hacia una transformación leninista del partido", que sirvió como base para el debate en el XVIº Congreso del PC argentino, hace poco menos de tres años, en su "giro histórico".

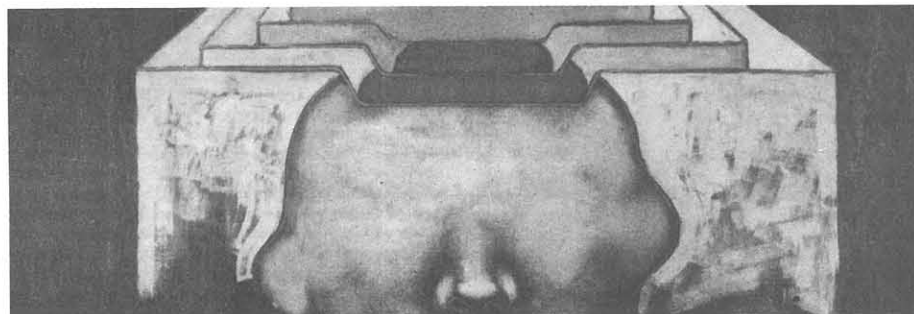
Es más, la caracterización de la Segunda Guerra Mundial, en el período 1939-1941 —hasta la invasión nazi a la Unión Soviética—, es opinable, ya que Nadra renueva la posición del socialismo tradicional y de las corrientes políticas liberales, que negaban el carácter de "guerra interimperialista" a la contienda que enfrentaba a Alemania y sus aliados con Gran Bretaña, Francia y otras naciones europeas.

En ese sentido, Nadra deja de lado a quienes como Ernesto Giudici y Benito Marianetti calificaron en sus libros *Imperialismo inglés y liberación nacional* y *La política obrera frente a la guerra* —ambos de 1940— como una "guerra interimperialista" que recién cambia su curso con la invasión de la URSS.

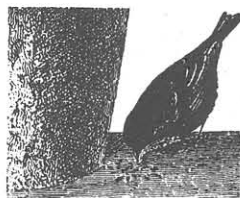
Sobre las divergencias actuales de Nadra con la dirección comunista habrá que esperar el segundo tomo que el autor adelanta publicará el año próximo, ya que en esta primera entrega sus reflexiones llegan hasta principios de esta década.

El libro de Nadra se inserta en el marco de la literatura política por medio de la cual, en nuestro país y en otras naciones, de manera creciente, comunistas disidentes hacen una autocrítica global, desde sus posiciones personales y sus visiones a veces parciales, de la experiencia marxista-leninista.

Emilio J. Corblère



RECIENVENIDOS



Educación o catástrofe. Oscar Caminos. Emecé. Buenos Aires, 1989, 356 págs. Este libro analiza las operaciones del proceso de aprendizaje en el cual lo más importante es "saper vedere". Caminos, profesor de ar-

quitectura del Massachussets Institute of Technology, señala aquí que la historia de la humanidad se convierte cada vez más en una carrera entre la educación y la catástrofe. El autor resume en este trabajo su experiencia de vida como educador preocupado por la pobreza y la desigualdad social que deberían aumentar la obligación moral de las élites.

El drama de la democracia argentina. José Luis Romero. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires, 1989, 223 págs. Los escritos que se reúnen en este volumen constituyen análisis de la realidad argentina de los últimos cuarenta años rea-

lizados por uno de los más importantes historiadores argentinos. Esta selección de trabajos sobre el peronismo, el drama de la democracia, la aparición de Perón, la formación del poder sindical y la alianza de éste con el poder militar fueron escritos en medio de esa misma historia, lo cual se evidencia tanto en los ensayos generales como en los textos periodísticos o de combate. El problema esencial, según Romero, consiste en una crisis de valores ligada a formas específicas de la convivencia. Su hijo, el historiador Luis Alberto, lo prologa.

El precio de la paz. Martín

Kanenguiser. Buenos Aires, 51 págs. (Sin editorial ni fecha de edición.) El autor es un joven de 20 años, estudiante de Ciencias de la Comunicación y preocupado por la democracia, la represión, el judaísmo y los derechos humanos. Con prólogo de Héctor Ruiz Núñez, esta *opera prima* sin grises, con posturas de máxima y sin prudencia, se empeña en seguir manteniendo en pie los viejos valores humanistas y en no olvidar lo que nos ha ocurrido en los últimos años.

La Argentina informal. Adrián Guissarri. Emecé. Buenos Aires, 1989. Este libro mide la importancia cuantitativa de la

economía informal en la Argentina y analiza el contexto histórico e institucional en el cual se desarrolló el fenómeno, sugiriendo soluciones posibles para el problema del crecimiento argentino. La obra es fruto de una investigación realizada con el apoyo del Instituto de Estudios Contemporáneos, y a través de él se intenta también comprender por qué los argentinos no sentirían remordimientos cuando evaden los impuestos, "emigrando" del sistema ya que se tiene la sensación de que el Estado malgasta el dinero, que la justicia es ineficaz y que las jubilaciones y servicios son deplorables.

Sin cabeza no seremos capaces de arreglar nada, si bien es cierto que la cabeza es lo que más nos impide comprender las cosas (Stepan Trofimovich).

Malvinas hoy: herencia de un conflicto.

Atilio Borón-Julio
Faúndez (compiladores).
Puntosur. Buenos Aires,
1989, 470 págs.
Alrededor de A 7.500



El futuro llegó hace rato. Quizás nunca, como hoy, resulte más acertada esta particular sentencia. Pues, coincidente con estos tiempos de aggiornamento general, Editorial Puntosur publica *Malvinas hoy...* que, a modo de foto fija, ilustra acerca del seminario desarrollado en esta ciudad en abril de 1988.

El referido encuentro llevó como título "Las relaciones angloargentinas desués del conflicto del Atlántico Sur" y fue concebido por sus organizadores "como una verdadera prueba de la riqueza de alternativas que pueden aflorar cuando el espíritu de la cooperación y la solidaridad internacionales prevalece sobre las pasiones belicistas y los falsos orgullos nacionales". Tal pretensión conllevaba la idea de lograr una representatividad, por lo menos a nivel de lo académico, de las tendencias de descongelamiento de las relaciones posteriores al conflicto de Malvinas. Obviamente, señala correctamente Borón, la validez o la justicia de las reclamaciones no se dirimen en estos ámbitos. Es por esto (y quizás, anticipatoriamente) que había que poner entre paréntesis (¿o bajo un paraguas?) todo lo relativo a lo legal o lo bélico del conflicto.

Ahora bien, a pesar de estas advertencias de los compiladores, a lo largo del texto se producen interesantes diálogos entre argentinos e ingleses, entre argentinos mismos y entre latinoamericanos e ingleses. Los treinta escritos que componen el texto, dan prueba de la heterogeneidad de los diálogos y de la polifonía posible a partir de la iniciativa del seminario.

Dividido en seis partes principales, el texto abre con los aspectos diplomáticos del conflicto: se destaca aquí el trabajo de Juan Carlos Puig ("Malvinas: hacia una resolución del conflicto") con la propuesta de sometimiento a la Corte Internacional de Justicia en lugar de haberse decidido por la contienda directa. ¿Cuáles han sido los obstáculos que han impedido la reanudación de las relaciones diplomáticas entre los dos países beligerantes? Esta es la pregunta que

recorre el trabajo de Adrian Hope, incluido en esta primera parte. Las distintas posiciones son analizadas aquí en función de las pretensiones que ambas naciones han esgrimido a lo largo del tiempo: descolonización, intereses de los isleños, soberanía.

Keith Kyle, de Chatham House y Walter Little, de la Universidad de Liverpool, por Gran Bretaña y Raúl Vinuesa, de la Universidad de Buenos Aires, cierran cada uno con su ponencia este primer capítulo.

La importancia de los recursos naturales del Atlántico Sur es la interesante excusa para presentar los cinco escritos de la segunda parte. Las implicancias de las distintas medidas tomadas, tanto por Inglaterra como por nuestro país a través del conflicto, quedan expuestas en este tramo. No sólo a nivel macroeconómico se revela la estrategia de los países, nos dirán los diferentes autores: la afectación incluirá aspectos ecológicos, de recursos energéticos, extensibles también a un futuro territorio en disputa: el continente antártico. Las perspectivas de solución propuestas son variadas: el condominio, el arrendamiento, son las sugerencias que se postulan como las más viables dentro de un marco de reestablecimiento de las relaciones bilaterales.

Las relaciones económicas entre la Argentina y Gran Bretaña es el tercer capítulo e involucra seis trabajos. El artículo de Caroline Thomas y Pamela Hayson ("La relación comercial anglo-argentina, 1982-1988") es el que sobresale, porque logra develar la dificultad (dificultad como sinónimo de imposibilidad de diálogo) del comercio cuando concepciones básicas tales como soberanía, política y economía resultan diametralmente opuestas. La actitud del Reino Unido no puede dejar de dar cuenta de la división económica Norte/Sur, nos dirán las autoras.

Las estrategias y seguridad regional junto a los aspectos legales y políticos conforman las dos áreas de discusión que engloban los once textos elegidos. A modo de apretada síntesis convendría señalar, al menos, los interrogantes que se advierten como preocupación de los expositores: las nuevas percepciones sobre la seguridad en el Atlántico Sur, la ineluctable importancia estratégica, los límites de un ambivalente TIAR (Tratado Interamericano de Asistencia Recíproca), el papel del derecho internacional en la resolución del conflicto y la autodeterminación como práctica estatal del Reino Unido.

Asimismo, las secuelas de la guerra del Atlántico Sur han acentuado la necesidad de adoptar los recaudos necesarios para evitar la repetición de este tipo de conflictos, nos dirá Atilio Borón en su texto "Autoritarismo estatal y guerra en la crisis del Atlántico Sur".

Como colofón, se hace hincapié en ciertos aspectos culturales que, quierase o no, han dejado su impronta en el desarrollo del conflicto. Un por demás interesante trabajo de Carlos Escudé nos revela sobre ciertos contenidos nacionalistas en la enseñanza de la geografía en nuestro país. Remitiéndose a los textos de Ramos Mejía signados por un chauvinismo que fue acrecentándose con el tiempo, Escudé desnuda conceptos de unívoca significación para el "joven argentino" que transitó por la benemérita institución por naturaleza, la escuela. Territorio imaginario, superioridad nacional, dogmatización del espacio; uno a uno van siendo relevados en los textos de geografía argentina que el autor analiza.

Conclusión: transcurridos seis años desde la guerra, Borón y Faúndez nos entregan este libro. Pasados seis años del discurso militar, fílmico o de las enciclopedias de entrega semanal, era necesaria otra mirada. Inexorablemente, octubre de 1989 marca el límite del texto. Obviamente, el futuro llegó.

Marcelo J. Saurí Ortiz

Cicatrices de la pobreza.

César Rodríguez Rabanal.
Rabanal. Nueva Sociedad.
Caracas, 1989, 238 págs.
Alrededor de A 6.500



Pascal definió un psicoanálisis del corazón, una introspectiva de las almas expansivas y pasionarias. Cualquier mal lector de Rubert de Ventos puede insinuar que el Kant que inspiró a Vaihinger y los ficcionalistas desplegó un escurridizo psicoanálisis de la razón. Freud es el tercer hombre de esa cadencia.

El juego dialéctico de manifestación-ocultamiento de lo sensible (Kierkegaard) deja ver que existen planos de la conciencia no revelados en los pliegues de la acción: el secreto es condición del habla, según reza la consigna de Aulagnier. Pues bien, el libro del que estamos hablando (y simulando hablar) no parece contemplar la trampa de estos juegos. El doctor Rodríguez Rabanal se plantea un gran texto en tres movimientos, un "psicoanálisis de la pobreza". La perspectiva general, retomada de la tradición de un psicoanálisis crítico (Alfred Lorenzer y Dahmer, el director de la revista *Psiche*, suelen ser las figuras principales), parte de considerar que conviven en toda subjetividad (no restringida a un ámbito personalizado) la condensación de un conjunto de factores que hacen al orden político. Adorno había vislumbrado esto desde una *teoría crítica del sujeto*. Tocqueville sugirió algo similar cuando repensó la problemática de la igualdad como representación en el imaginario de los individuos (¿la conciencia hace al ser social?). Pues bien, el autor que pretexto estas palabras, se propone explorar y releer los dramas político-sociales de la marginalidad latinoamericana, en la constitución de una subjetividad que no puede ser ya reducida a los elementos de la estructura económica.

La segunda parte del libro está destinada a corroborar en algunos casos específicos lo que, en rigor, se plantea como unidad teórica. Aquí viene la traición, pues lo que en el ámbito de las formas se produce como corte crítico del pensamiento psicoanalítico, en el registro de la inferencia se evade por detrás de un positivismo kleiniano.

Finalmente, el proyecto concluye con una hipótesis que lo hace poco convincente, a saber: el pensamiento posee dispositivos de ex-presión que pueden manifestar los modos en que la subjetividad se constituye. En este sentido, el desfase entre habla y autoconciencia, entre lenguaje y pensamiento, entre palabra y silencio, queda definitivamente proscripto. Vale decir, el autor desmenuza y evade —al mismo tiempo— lo que todo el pensamiento desconstruccionista temió como tiranía de la estructura del lenguaje por sobre el sujeto (Barthes) o dictadura del logos como fomena (Derrida), lo que la *Escuela de Palo Alto* llamó embrollo comunicativo (Bateson), y lo que toda la estética araudiana consideró la dictadura del lenguaje por sobre la del cuerpo. La herencia de un iluminismo tardío acaba de transformar a este proyecto de investigación (interesante, por lo demás, como experiencia) en un simple indagar desde la metáfora de la verdad de la ciencia (mensaje cifrado en clave), la metáfora de una verdad siempre libremente asociada (¿lógica poética?) a los ricos escenarios del sentido común.

F. G.



RECIENVENIDOS



Innovación cultural y actores socioculturales. Varios autores. CLACSO. Buenos Aires, 1989. Este libro es el séptimo volumen de la colección "Hacia un nuevo orden estatal en América latina" editada por el Programa de Publicaciones del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Los trabajos que lo integran están referidos a

una de las dimensiones del proyecto de investigación conjunto PNUD-UNESCO-CLACSO, la dimensión cultural, destacándose entre los escribas José J. Brunner, Néstor García Canclini y Gabriel Cohn (autor este último de un ensayo clarificador sobre las innovaciones en políticas culturales en el Brasil).

Congreso Pedagógico Nacional. Evaluación y Perspectivas. Cayetano De Lella/Carlos P. Krotsch (comp.). Sudamericana-Instituto de Estudios y Acción Social, Buenos Aires, 1989, 218 págs. Este texto ofrece una memoria y una reflexión del Congreso Pedagógico realizado en 1988. El material compilado

está constituido por una serie de artículos y entrevistas escritos por expertos representantes de los variados panoramas políticos e ideológicos de la educación argentina. A partir de estas distintas vertientes, puede recomponerse el campo educativo actual, aunque el trabajo no agote la problemática. El libro busca expresar las afinidades y diferencias que se manifestaron en el Congreso, constituyéndose en una referencia fundamental para la reflexión sobre la educación en la Argentina.

David y Goliath, Nº 55. Revista del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Buenos Aires, julio de 1989. Número de-

dicado a la cuestión de la industrialización y los actores sociales en América latina. El número tiene como artículo destacado el de Manuel Castells y Roberto Laserna sobre el cambio tecnológico y la reestructuración socioeconómica en Latinoamérica, junto con un original artículo sobre nanotecnología de Alejandro G. Piscitelli. En este caso, la entrevista de rigor recayó sobre Francisco Delich, ex rector de la Universidad de Buenos Aires y actual rector de la Universidad Nacional de Córdoba.

Posmodernidad, cultura y política. Eduardo A. Azcuay. Fundación Nuevo Mundo. Co-

lección Ensayos Breves-CELA Nº 24. Buenos Aires, 1989. ¿Cuál es el punto de equilibrio entre la identidad cultural y la subcultura de masas que difunden las tecnologías agresivas? Esta es una de las preguntas centrales de este texto sobre la "atmósfera posmoderna" que en América latina vendría a clausurar las utopías y a sumir en la indiferencia y el descompromiso a las nuevas generaciones, según el autor. Entre las entrevistas que integran este libro, Azcuay opina sobre el destino de América latina frente a la electrónica, al consumo cultural y al superproyecto de apropiación planetaria que desplazarían los poderes transnacionales.

Cuando muere el dinero.

Adam Fergusson. Trad. de

J. C. Gómez Barrero.

Buenos Aires, 1989, 284

págs. Alrededor

de A 9.800

**La mujer y la violencia invisible. Eva**

GibertilAna María

Fernández

(compiladoras). Sudameri-

cana. Buenos Aires, 1989,

227 págs.

Alrededor de A 4.500

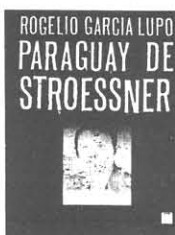
**Paraguay de Stroessner.**

Rogelio García Lupo.

Ediciones B. Buenos Aires,

1989, 241 págs. Alrededor

de A 5.400

*"Der Kleine Gott der Welt Bleibt Stets von Gleichem Schlag"**"Und Ist so Wunderlich Als Wie am Ersten Tag". **

Tan olvidados como este estudio sobre la inflación en la República de Weimar recuerda a los aspectos humanos. Si este libro no es un estudio económico es porque en la economía también los términos se devalúan. En Alemania todo era una locura de calles tristes como las de Greta Garbo, por un lado, y del desenfadado jolgorio nocturno de los especuladores delirantes de millones, por el otro.

Si las personas no ven lo que quisieran ver, si la credibilidad de un Estado como el de Weimar se deteriora, Fergusson sostiene que no hay nada más obvio que un líder, que la imperiosa necesidad de un líder ante la irrelevancia consiguiente de la política y la consabida "maldad intrínseca" del "otro".

Confusión y desilusión, pesimismo y descontento, inseguridad más sentido épico generarán un antídoto, un antídoto, posibilidades de guerra civil, y el hecho de que nadie esté dispuesto a sacrificarse más por el Estado. La principal preocupación de los alemanes y austríacos de entonces consistía en comprobar día a día, hora a hora, la cotización del dólar mientras se generalizaban el miedo, la codicia y la corrupción: "Las viejas virtudes, como el ahorro, la honestidad y el trabajo habían perdido su atractivo; lo que pretendía todo el mundo era enriquecerse rápidamente, y los especuladores les estaban enseñando que era mucho más fácil conseguirlo comprando y vendiendo divisas, o acciones, que dedicándose a trabajar".

La ética saltó hecha pedazos pues para Fergusson "comer es más necesario que la libertad". Y sobrevino. Vino encima de uno. De más. Ni siquiera escucharon a Mirabeau, recordado por el autor, quien unos meses antes de morir pronunció su famoso discurso sobre la situación de las finanzas francesas: "La banqueroute, la hideuse banqueroute, est là. Elle menace de consumer vous, vos propriétés, votre honneur, et vous délibérez". (La bancarrota, la horrible bancarrota está ahí. Amenazando con aniquilarlos, con acabar con vuestros bienes y con vuestro honor, y vosotros seguís deliberando).

* Los principios que dominan el mundo siguen manteniendo su validez. Tan olvidados como el primer día en que se establecieron.

D. H. S.

¿Cómo hablar de "lo invisible" sin desvirtuarlo, es decir, sin volverlo visible, por lo tanto, sin hablar y, a la vez, poniéndolo "a la vista"? Diferencia y subjetividad femenina son los ejes de esta reflexión que aquí está así, en un libro, "a la vista". La violencia invisible, constitutivamente, vuelve inferior lo diferente por lo desigual. ¿Quiénes les han dicho a las mujeres lo que ellas son? ¿Por qué escucharon con el ombligo? Desnaturalizar se vuelve, para las autoras, la tarea primordial: volver a poner nombres a las cosas: actuar.

Este libro busca ser interdisciplinario a pesar del sexismo disciplinador (paradoja doble, puesto que todas las autoras son mujeres), del alambre de púas campestre para pensar tensiones, focos, estrategias, resortes, entre el concepto y la pasión.

La "socialización en contra de la madre" no genera lo nuevo buscado, no elimina discriminaciones asentadas en mitos y creencias históricas: las brujas no han sido aún rescatadas de su creación por la inquisición y estas mujeres trabajan para ello, para dar a luz... una diferencia. Según Eva Giberti, aún se mantiene la ecuación imaginaria mujer-útero-madre.

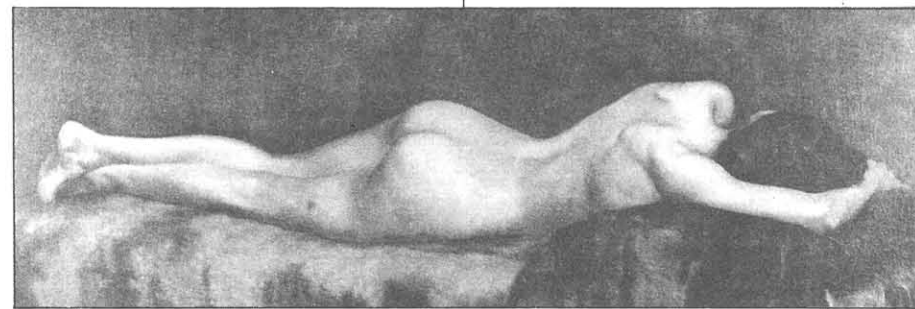
La relación entre la pertenencia a una determinada clase social y las enfermedades y dolencias particulares también se ve atravesada por esencialismos y es portadora de una autonomía imaginaria que la recrea con elementos comunes y diversos pero, ambos, dependiendo de un lenguaje masculino, un "objeto" de un "sujeto". Pero las autoras reconocen (o por lo menos una de ellas) que también es posible reivindicar la "indisponibilidad", la reclusión, el refugio antinuclear, el campo y las estrellas, como interpreta el citado M. Moia en "El no de las niñas".

Las escritoras desean evitar esencialismos, cuñas médicas, ansiolíticos, yerras y príncipes. Si el poderoso caballero, don dinero, es más... culino, la inseguridad vuélvese femenina, y la contraviolencia también invisible y material.

Si es invisible todo lo que no estamos viendo, y si no vemos que no vemos, y si no vemos que no vemos que no vemos, tenemos que empezar a ver, mujeres. ¿Voluntarismo? No creo. ¿Y si vemos pero no hablamos? Ven, pero no hablan, pero escriben. ¿Y si ver, decir, hablar, es la inevitable anulación del otro, la masacre de la cultura, también, un poco, quién sabe?

El silencio de Sor Juana, sin más, al decir de varias, era un modo de negarle autoridad al obispo. Ellas ya no saben mirarse en el espejo de "aquellas mujeres de Atenas".

Daniel Héctor Scarfó

**RECIENVENIDOS**

El gran fracaso. Zbigniew Brzezinski. Trad. de Floreal Mazia. Javier Vergara. Buenos Aires, 1989, 314 págs. "Este es un

libro sobre la crisis terminal del comunismo. Describe y analiza la progresiva decadencia y agonia cada vez más profunda de su sistema y su dogma. Llega a la conclusión de que, en el siglo próximo, la declinación histórica irreversible del comunismo habrá hecho que su práctica y su dogma sean, en gran medida, ajenos a la condición humana". Así comienza, audazmente y con

ánimo celebratorio, el último libro de este polaco nacionalizado norteamericano, país donde ocupa un lugar dentro del área de política exterior.

La batalla de la inteligencia. Augusto Pérez Lindo. Cántaro. Buenos Aires, 1989, 142 págs. Según dicen los editores en la presentación de este libro, entre diversos factores que configuran

la decadencia argentina, uno de ellos sería la escasa valoración atribuida a los conocimientos científicos por parte de la clase dirigente. Ese desdén, se afirma, tiene raíces coloniales y "se hunde en las estructuras profundas de nuestro modelo cultural de desarrollo". El texto de Pérez Lindo apela a la conciencia histórica como un intento de ayudar a revertir esta situación.

Sergio Emiliozzi



Miguel Cané, Lucio V. López: las estrategias del recuerdo

La muerte quiere dejar sin palabras. Del hombre, no obstante, la memoria tejeará, ya va tejiendo, una red de complicidades susurradas, no hagiográficas. Y su obra —notables traducciones, un único pero múltiple texto de voces, gran cantidad de trabajos ensayísticos— se empecinará, gozosa, en sortear la trampa del silencio. Así parece demostrarlo, sin énfasis pero con la alegría del lector que le es propia, el artículo que Enrique Pezzoni escribió para el tomo 5 de la Historia Social de la Literatura Argentina, del cual se ofrece aquí, a modo de homenaje, un fragmento considerable.

Por Enrique Pezzoni

Autobiografía y pseudoautobiografía memorialistas: la estrategia del recuerdo afirma a los sujetos embarcados en el proyecto del progreso material y la modernización de la ciudad, del país, sustrayéndolos a las secuelas de esa transformación radical: la vulgarización y la forzosa mezcla con el otro, el recién llegado. ¿Estrategia defensiva? ¡Más bien placer de trazar un autorretrato irradiante, es decir que se moviliza y prolifera a lo largo de la narración que es el recordarse. El autorretrato sucede: avanza hacia el punto de arranque, acumula episodios, anécdotas, cuadros de costumbres que son otras tantas rúbricas del que se pinta a sí mismo como diferencia radical. Contar es sumar en provecho propio los episodios narrados. No hay otro cómputo final que la imagen misma del que ha organizado la suma.

4. Determinismo, evolucionismo: ángeles y monos

El '80: énfasis en el positivismo determinista y evolucionista que apuntala el diagrama del progreso y la modernización. Pero Cané y López, los sujetos "previos", hacen piruetas para hurtar ellos mismos el

cuerpo a las ideas evolucionistas que subyacen en los proyectos, sobre todo en los programas educacionales, y asimismo para escatimarse a toda imagen de sí que se revista de una trascendencia no propuesta por ellos. Rechazo simultáneo del evolucionismo darwiniano, y también de la ubicua esencia espiritual regalada por la religión y asegurada por el clericalismo².

En 1875, Eduardo Holmberg, estudiante de medicina de veintidós años publica los catorce capítulos de su relato *Dos partidos en lucha*, donde pugnan darwinistas y "rabianistas" (Rabian es en el relato un caudillo antitransformista). La ficción de Holmberg espectaculariza así "el recurso de Darwin [que] comienza a ser empleado por los nuevos grupos que conforman la avanzada intelectual del ochenta. El evolucionismo —en su discreta versión darwiniana o en su radical postulación spenceriana— se convierte en elemento central e impregna de un militante progresismo biológico el estilo y el contenido de nuestro positivismo"³. Eduardo Wilde ironiza: "El hombre es el animal más orgulloso de los que habitan la superficie del globo terrestre [...] En virtud del mismo orgullo, no

quiere tampoco que nada de lo que le afecta particularmente, ya sea como individuo, ya como miembro de una sociedad dada, suceda sin su intervención, sin su decisión, sin su voluntad de racionamiento [...] y para que esto fuera fácilmente explicable, tuvo que inventar. Inventó en efecto, el libre albedrío y sus consecuencias". Y a propósito del anuncio publicitario "El chocolate Perón es el mejor chocolate": "[...] y como los hombres tienen mucho de monos, verdad que se ha reconocido aun antes que Darwin demostrara nuestro parentesco con esos animales, todos a una leían y repetían: el chocolate Perón es el mejor chocolate"⁴.

Lucio V. López se ríe exacerbando en una *singerie* de agresiva comicidad la profusión de *parvenus* que invade los salones del Club del Progreso. En 1875, Miguel Cané oscila entre las actitudes de sus amigos: la ironía científica de Eduardo Wilde, la carcajada admonitoria de Lucio V. López. Enarcar las cejas y dictamina que "sacrificaríamos nuestra dignidad de hombres aceptando la disgustante teoría de Darwin sobre la transformación de las especies con tal de que el fenómeno de la re-

surrección de la sensitiva fuera exacto", y ya entregado del todo al delirio narcisista se mira en un espejo que lo autoriza a proclamar: "¿El hombre es mono o ángel? Yo, señor, me pongo del lado de los ángeles. Repudio con indignación y asco esas novedosísimas teorías"⁵.

Ángeles, monos. Los que están "del lado de los ángeles", fascinados por la lejanía que los separa de los monos, se imponen un imperativo ético: tomar en sus manos propias los postulados del evolucionismo. Si ellos son los "previos", los "predeterminados", deberán inaugurar un determinismo que eduque el instinto. Los debates sobre los programas de educación, los artículos periodísticos de la prensa política insistirían en esas pautas morales que distinguen a ángeles de monos y que al mismo tiempo pueden acortar las distancias entre ambos. La urgencia de distanciarse del pasado, de las luchas internas entre separatistas y federalistas, del enfrentamiento entre mitristas y alsinistas, confirmarán la intención de imponer la moral como energético programa de acción. Una moral que se vuelva ley de acatamiento a las órdenes vigentes. La civilización argentina será posible si se impone

esa obediencia. El diario *Sud-América* publica el 23 de agosto de 1887:

"Cuando recordamos el pasado sombrío, la lenta gestación de las discordias y contiendas fratricidas, los tanteos, los tropiezos, el caudillaje bárbaro poniendo barreras al progreso —como si fuera posible ponerle barreras al mar— y nos fijamos en el espectáculo soberbio de la época presente, vienen a la memoria los versos del cantor de la raza latina y en más de una ocasión el espíritu entusiasmado —ebrio de ese entusiasmo que es la fortuna de las almas generosas— lleva a los labios las caldeadas estrofas del poeta: 'De pie para cantarla que es la patria, la patria bendecida'" 6.

Los artículos periodísticos de Miguel Cané insisten una y otra vez en ese programa de "educación moral" que encamina el rumbo del evolucionismo. La "Introducción" a las crónicas reunidas en el tomo *En viaje (1881-1882)* alardea del avance de ese plan: "Si el camino material que hemos hechos es enorme, nuestra marcha moral es inaudita. A mis ojos, el progreso en las ideas de la sociedad argentina es uno de los fenómenos intelectuales más curiosos de nuestro siglo". Educación para la medida, no para el estallido revolucionario. Precisamente, si de algo se trata es de evitarlo: "Reformar, lentamente, evitar las sacudidas de las innovaciones bruscas e impremeditadas, conservar todo lo que no sea incompatible con las exigencias del espíritu moderno; he aquí el único programa posible para los americanos" 7. Innovar conservando, afirmando la supremacía del ángel. En muy buena medida, las crónicas de viaje de Miguel Cané, más allá del exotismo en que se complace al narrar su visita a las Antillas Francesas, o el refinamiento de los asistentes al Covent Garden londinense, o la imponentia de la sabana americana, son *llamados al orden*: advertencias contra la posibilidad de la conmoción revolucionaria. La seductora sensualidad de las negras martiniqueñas no le hace olvidarse de la "bestialidad" que atribuye a las fiestas y bailes que, por



otro lado, ha descrito con morosa fruición: "Es la bacanal más bestial que es posible idear, porque falta aquel elemento que purificaba hasta las más inmundas orgías de las fiestas griegas: la belleza. No he visto nada más feo, más repulsivo que esos negros sudorosos: me daban idea de orangutanes bramando de lascivia" (pág. 84). El mono es la amenaza permanente, a veces con la complicidad de los ángeles atolondrados: "No hay negro que no sea comunista, como no hay canónigo que no sea conservador. El día en que suceda lo que se teme, habrá una invasión a las propiedades de los blancos que, reprimida o no, tra-

erá seguramente la ruina" y "es bien difícil encontrar el remedio sin ir contra las ideas absolutas de igualdad que hoy imperan en Francia" (pág. 89).

Lucio V. López, Miguel Cané: coalición de ángeles traviesos, pero siempre justicieros. El costumbrismo de Lucio V. López se alía con las notas cargadas del naturalismo para imponer castigos ejemplares: en *La gran aldea*, la "hemorragia cerebral de forma apoplética parálisis" derriba a la tremebunda y retrógrada Medea; durante un carnaval simbólico, un incendio no menos simbólico mata a la hija del tío Ramón, que acaba en un hospicio

purgando el delito de haber cedido a la ambición de su mujer Blanca, codiciosa y adúltera. (Las mujeres: vehículos, en López, del mal y del castigo). En la pseudoautobiografía de Julián el ir y venir de sus recuerdos son una cartilla de la moral angélica 8. El memorialismo de Miguel Cané se entrega al placer de rememorar las travesuras de los jóvenes ángeles que asisten a las aulas del Colegio Nacional. Ángeles que divinizan la autoridad: Amedée Jacques, primero, el propio Miguel Cané, después, él mismo dios sentado ante la "mesa terrible de los examinadores". Ya funcionario, antes de subir al estrado Cané rememora sus propias travesuras y las de sus camaradas, y las concluye con una precisa evocación: "... y he aquí el cuarto famoso donde fue introducida por engaño la sirvienta que traía la ropa limpia al *mono* Latorre [el subrayado es de Cané], sufriendo las expresivas galanterías de los circunstantes, mientras el referido *mono* amarrado al pie de un lecho, ofrecía el espectáculo confuso de un sátiro enardecido llorando a lágrima viva..." [págs. 133-134].

Ángeles, monos: *Juvenilia* se cierra con una exhortación moral: "Yo diría al joven, que tal vez lea estas líneas paseándose en los mismos claustros donde transcurrieron cinco años de mi vida, que los éxitos todos de la tierra arrancan de las horas pasadas sobre los libros en los años primeros" (pág. 138). *Juvenilia* abandona la sonrisa y amonesta. Así, el propio libro signa el rumbo de su destino ulterior: libro de lectura obligada en las aulas de la escuela argentina. Los ángeles fascinados ante la propia imagen se condenan para siempre a ser los ángeles guardianes del orden.

El presente fragmento forma parte del artículo de igual título incluido en el tomo 5 de la *Historia Social de la Literatura Argentina: La gran aldea, de la invasión al '90 (1880-1890)*, por Marcos Mayer y sus colaboradores. Dirección general: David Viñas y Eva Tabakian. Editará: Contrapunto.

NOTAS

1 Es a través de la lectura posterior, no contemporánea de estos sujetos del '80, como pueden discernirse los mecanismos defensivos y el miedo implícitos en la ficción de autorretrato narrativo. En un ensayo ya canónico, David Viñas acude a la fenomenología del imaginario poético de Gastón Bachelard y a una suerte de hermenéutica psicoanalítica para definir el estilo de los *gentlemen* del '80 y en especial de Miguel Cané como índice del miedo ante la invasión "de lo otro", manifestado en la topología "adentro/afuera". El interior, el adentro de la clase dominante, es el de la idealización y la desrealización: sinónimo de espiritual, espíritu, pureza virginal, el pasado, las mujeres y la madre [...] el ámbito doméstico, lo tradicional y las relaciones patriarcales [...] la defensa de lo interior, por consiguiente, [...] es enfrentarse a la presencia de la realidad y de la historia en su primer término, más adelante al avance de lo nuevo y, por último, a la invasión de los recién llegados a quienes se ve como trepadores, logreros y potenciales violadores". Cf. "Cané: miedo y estilo", en *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, J. Alvarez, 1964; cito por la reedición de CEAL, Buenos Aires, 1982, págs. 194-205.

En esta perspectiva, y para una caracterización del *adentro* no idealizado, cf. Noé Jitrik, "Cambaceres: adentro y afuera", en *Boletín de literaturas hispánicas*, n° 2, Rosario, 1960, citado por Viñas para trazar la frontera entre el

"interior" ideal, oficial, institucional, y el "interior" pecaminoso, degradado, mezquino, de los sujetos instalados en el poder. La lectura de Viñas, fuertemente histórica —es decir, que moviliza categorías abstractas percibidas y relativizadas en relación con un contexto o situación histórica—, sobre todo se proyecta desde el momento en que él lee. Con el ceño fruncido ante las pintorescas sublimaciones del "interior" en Cané, hace fruncir el ceño de miedo a Cané. El miedo que el estilo del autobiógrafo memorialista deja traslucir sería miedo ante la "realidad" ante la cual Cané no puede sino retroceder. Lectura cierta, sin duda, pero que hecha desde el ahora del crítico-intérprete deja de lado otros matices de esa "realidad" no monolítica, como no lo es ninguna imagen de "realidad". En ella está también el placer narcisista de Cané, de López. Un placer desde el cual señalan, sin duda, un riesgo a sus pares, pero que se deja dominar por la fruición de trazar la imagen propia. Para una reiteración escolar de lectura de Viñas, cf. Santiago González, Miguel Cané, *Enciclopedia de la literatura argentina*, CEAL, 1968.

2 Cf. *Juvenilia*; "Eramos ateos en filosofía, y muchos sosteníamos de buena fe las ideas de Hobbes. Las prácticas religiosas del Colegio no nos merecían siquiera el homenaje de la controversia" [pág. 221]. "Todos, por un esfuerzo común, levantamos ese Colegio Nacional que nos dio el pan intelectual, desterramos de sus claustros las cuestiones religiosas, y, si no tenemos a un Jacques que poner a su frente, elevemos al

puesto de honor a un hombre de espíritu abierto a la poderosa evolución del siglo, con fe en la conciencia y en el espíritu humano" [pág. 39].

3 Cf. Marcelo Montserrat, op. cit., págs. 795 y ss.

4 "El chocolate Perón es el mejor chocolate" y "Carta al Sr. Andrade sobre su canto titulado 'Prometeo'", en *Tiempo perdido*, El Ateneo, Buenos Aires, 1931, págs. 221 y ss y 253 y ss., Cf. Marcelo Montserrat, op. cit., pág. 796.

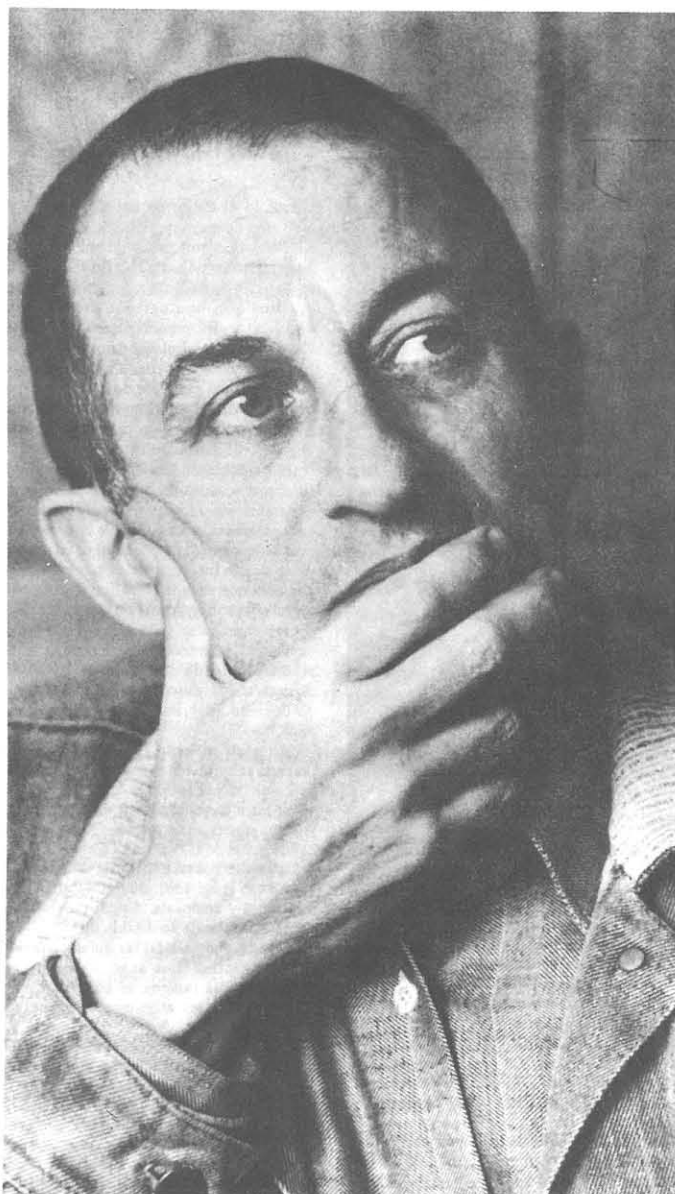
5 Ensayos, Editorial Sopena, Buenos Aires, págs. 111-144.

6 Citado por Tim Duncan en "La prensa política: 'Sud-América'" en Gustavo Ferrari y Ezequiel Gallo, comp., op. cit., pág. 735.

7 En *viaje (1881-1882)*, 2ª reedición, Buenos Aires, Talleres Argentinos de L. H. Rosso, 1928, págs. 36, 39. En adelante cito por esta edición.

8 La exactitud cronológica de los avances y retrocesos con que el narrador Julio va enhebrando el recuerdo de su vida poco importan a Lucio V. López, más preocupado por la alternancia acronica, cíclica, de desafueros y castigos. Las puntualizaciones de los lapsos transcurridos abundan, sin embargo, en el texto. Pasan veinte años entre la muerte del padre del narrador, hacia 1860, y los hechos narrados al final de la novela. Sin embargo, autor y narrador olvidan que han de ajustarse a ese lapso, y el lector empeñado en seguir las fechas y precisiones temporales que el relato ofrece descubre incongruencias. Cuando el narrador sale del colegio secundario,

donde ha pasado seis años y al que ha ingresado a los quince, se supone que tiene veintidós años. Pocas líneas después afirma: "Han pasado veintidós años", es decir desde el comienzo de la narración, cuando narra los episodios de la ciudad durante los festejos por la batalla de Pavón, en 1861. El cálculo minucioso de acuerdo con los datos que él mismo ofrece descubre que Julio salió a los treinta y dos años del colegio: ha rebasado los límites mismos de su vida. (Cf. los cálculos de Nora Dottori en la clase sobre *La gran aldea* dada en la Facultad de Filosofía y Letras el 22 de junio de 1987, versión taquígráfica impresa por "Biblos"). Dormit Homeus? Ricardo Rojas, lector agudo, subraya los apresuramientos y aun las chapucerías de estilo en Lucio V. López, pero se adhiere a la actitud ideológica de López y su lectura apunta al tipo de imagen del país y la ciudad que el libro ofrece: el subtítulo de la edición original, "Costumbres bonaerenses", dice, "parece revelarnos que el autor se propuso hacer una serie de cuadros ligados más que por los tenues hilos de una fábula, por la unidad del ambiente portuario que describió. La Buenos Aires que precedió a la federalización de 1880, la aldea cursi y presuntuosa que precedió a la opulenta cosmópolis actual, quedó en este libro pintada con rasgos inconfundibles, y eso lo convierte, para nosotros los argentinos, en un documento perdurable, porque no hay otro mejor en nuestra literatura" (Op. cit., págs. 403-404).



Goytisolo

en Buenos Aires

Con total lealtad respecto de lo anunciado, octubre recibió a Juan Goytisolo como protagonista de la Semana de Autor organizada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana en su sede porteña. Babel recoge en este dossier fragmentos de lo dicho en esas reuniones: las voces de Carrera, Delgado, Link, Salas, Martini y Porrúa se traman aquí con un texto inédito del invitado y algunas de sus intervenciones en los debates, como un eco dificultosamente cristalizado en el papel.

Ilustró: Luis Scaffati

FRAGMENTOS A SU ISLAM

(...)
Dice Goytisolo: mi objetivo es emular simbólicamente la traición del conde Don Julián: abrir la entrada de la Península a los ejércitos árabes; demoler el edificio de la cultura opresora y vetusta, profanar sus valores fósiles, rescatar aquellos textos en obras que alimentan mi frenética obsesión. Y aún más: ¿cómo penetrar en el interior del templo y arruinarlo de una vez? ¿Cómo violar, profanar, mancillar, las presuntas esencias sacrosantas? ¿Cómo viajar por el tiempo con un artefacto o máquina tan eficaces como el de Wells?

Y es así como se mezclan los valores antitéticos de España y el Islam: en esa destrucción creadora y en ese "nomadismo discontinuo" en la palabra. Me parece feliz decir "nomadismo discontinuo" así como Valéry decía "aristocracia discontinua" al

referirse a Mallarmé. Y después Lezama añadía, citándolo, que Platón no pudo llegar en el *Parménides* a una definición de la unidad y entonces podemos seguir pensando esa continuidad misteriosa, continuamente resuelta, de la poesía. Dado que es una continuidad de las esencias —dice Lezama—, una prolongación del discurso y una solución incomprensible de los enlaces que, si el papel desapareciera, seguirían trazándose los signos en el aire, que de ese modo se afirman su necesidad y su presencia... Y sigue preguntándose: ¿es acaso el papel una red? ¿El pensamiento pescado tiene que ser un pez muerto?

Digamos que no. Que ese "nomadismo discontinuo" está más ligado al deseo discontinuo que a la propia retórica de los exilios. Pues como dice uno de sus críticos: "Goytisolo no obedece a nada específico que no sea la necesidad natural de un hombre que piensa por su cuenta y riesgo y sale al paso, por decencia intelectual, contra toda extorsión del lenguaje político y todo abuso del poder, ya sea político, religioso, militar, social, económico, sexual, académico o informático. Si ser intelectual es dar voces de alerta contra toda empresa de mentira, injusticia y servidumbre, desde un puesto de observación crítico, absolutamente independiente, que no sea de cam-

panario ni de plataforma de partido, intelectual es Goytisolo."

(...) "deseoso es aquel que huye de su madre. deseoso es dejar de ver a su madre. (...) No es por las puertas donde se asoma nuestro abandono. Es por un claro donde la madre sigue marchando, pero ya no nos sigue. Ay del que no marcha esa marcha donde la madre ya no le sigue, ay."

En su cronología Juan anota: "1938: 17 de marzo: Su madre va a Barcelona a visitar a los abuelos. Debe volver la misma noche, pero no regresará jamás. Después de dos días de creciente ansiedad, tía Rosario —refugiada igualmente en Viladrán con tío Ramón y los hijos— les explica primero que ha sido gravemente herida por una bomba antes de confesarles, al fin, que ha muerto en el centro de Barcelona —en el cruce de Gran Vía y Paseo de Gracia—, mientras efectuaba unas compras. Unos días más tarde recibirán el bolso que llevaba al caer con los regalos que destinaba para ellos..."

"Un día descubre a su padre llorando

delante de una foto de la madre y sin saber por qué huye, avergonzado, al jardín."

Verdaderas unidades mínimas de dolor, estos *biografemas*, estas amnesias donde el recuerdo se fuerza levemente y se activa en el tiempo como un átomo epicúreo, alcanzan otro destino, otro futuro: una nueva "manera" de experimentar el exilio. En la "prueba del exilio", Juan reconoce varias formas de enfrentarlo: "Hay autores —dice— vinculados única y totalmente a su país de origen, para quienes el destierro es tiempo muerto; otros, se adaptan e incorporan con mayor o menor éxito a su patria de adopción; un tercer grupo —al que yo pertenezco— se sienten paulatinamente extraños tanto al país que han dejado como a aquel en el que han fijado su residencia..." Sin embargo, insinúa más adelante: "Para el exiliado la lengua se convierte en su patria auténtica."

Esa prueba del exilio es una prueba de soledad ante el lenguaje. Recuerdo aquí a Antonio Machado y a Juan L. Ortiz, que siempre lo citaba: *la prueba de soledad en el paisaje*. Exponer lo escrito a las ortigas, a las piedras. Reconciliación con el poema a través de esos "testigos mudos" de la naturaleza. Y recuerdo también a Yves Bonnefoy cuando reclama: "...música

LA DOLOROSA VIRTUD DEL EXILIO

(...)

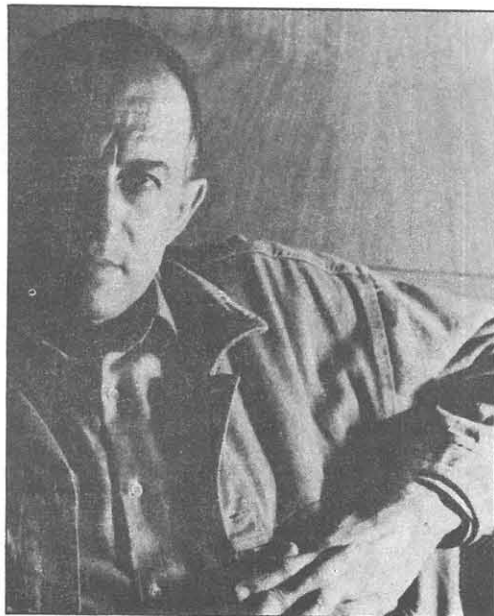
A lo largo de una historia que muchas veces los arrojó al exilio, los escritores, los poetas, cuyo oficio también es la memoria, han aprendido a fabricarse domésticos conjuros contra la muerte diaria del olvido. En Tomis, el perdido poblado de la costa balcánica adonde fue desterrado por Augusto, Ovidio describía tercamente a una muchacha nativa, anotaba minucias de edificios romanos, detallaba vestidos de la gente, reinventaba fiestas y pasos. Bertolt Brecht contó de un hombre (seguramente él mismo) que peregrinaba de país en país acarreado un ladrillo para mostrar al mundo cómo había sido su casa.

En 1939, millares de españoles refugiados fueron obligados a arrojar en la frontera de Francia los puñados de tierra española que pretendían llevarse como una presencia concreta de su patria, y algunos —se sabe— burlaron los controles. Pablo Neruda, durante su exilio de los años cincuenta, abría cada noche las páginas de un atlas de Chile y repetía en voz alta los nombres de pueblitos y ríos.

Luis Cernuda —ese espléndido poeta pese a todo tan mal conocido— escribió en su momento: "De todo me arrancaron, me dejan el destierro". ¿El destierro es la nada? ¿O es una mutilación? ¿El destierro es una parte de la muerte?

Sin embargo, para muchos ha sido la manera de elaborar una obra; el impulso, la causa que ha provocado una literatura, la marca indeleble que atraviesa, como en el caso de Goytisolo, toda su poética. Desde sus primeros volúmenes, en especial desde *Señas de Identidad* hasta su reciente *Virtudes del pájaro solitario*, Goytisolo ha evolucionado, se ha transformado, ha hecho estallar las reglas y las buenas costumbres del idioma, ha violado la lengua, pero siempre con la terca compañía del destierro.

Dando la impresión al lector de que Goytisolo escribe desde el destierro, pero también como una forma de recuperación,



porque, aunque lo niegue el desterrado, cualquier desterrado, con el paso del tiempo carece de sitio en el mundo, adopta nuevas realidades, pero sabe que se trata de adaptaciones que el transterrado deberá fabricar, crear nuevas realidades para subsistir.

Y Goytisolo crea un nuevo territorio, una nueva patria en la lengua, pero aquí también se le presenta otro conflicto: el alejamiento de su lengua materna, el catalán, a causa del furor anticalanista de su padre. Así asegura que "en el período actual de normalización lingüística, mi situación, como la de mis hermanos y buena docena de escritores amigos; es periférica y marginal por partida doble, en Madrid se nos suele considerar erróneamente catalanes, como a Alberti andaluz, a Bergamín vasco o a Cela gallego. Pero nuestros colegas y paisanos no nos acogen, con razón, en su gremio, en la medida en que la actividad fundamental nuestra —la escritura— engarza con una lengua y cultura distintas de las que nos identifican con ellos. Catalanes en Madrid y castellanos en Bar-

celona, nuestra ubicación es ambigua y contradictoria, amenazada de ostracismo por ambos lados y enriquecida, no obstante, por el mutuo rechazo, con los dones preciosos del desarraigo y la movilidad".

La propia utilización del castellano por Goytisolo, en un ámbito rodeado primero del francés y luego del árabe, se manifiesta de modo inequívoco en el cambio de lengua que opera en los tramos finales de *Juan sin tierra*, donde cambia no sólo de lengua sino hasta de alfabeto, en una metamorfosis que tiene mucho de grito de rebeldía y hasta de explicación al lector, pero también a sí mismo. Estas mezclas que comenzaban a reflejarse tímidamente en *Señas de Identidad* y explotan en *Juan sin tierra* a mí me siguen sonando a pedido de auxilio, a temor a ser abandonado por la lengua, a quedarse no sólo sin piso, sin delimitantes geográficos, sino también sin referentes lingüísticos.

En *Virtudes del pájaro solitario*, aparecido en enero de 1988, veintidós años después de aquel explícito texto de exiliado que es *Señas de Identidad*, Goytisolo

(...)

"Por un lado, soy posiblemente el escritor español contemporáneo más crítico con respecto a su propio país; pero, al mismo tiempo, compruebo que ningún escritor de mi generación conoce mejor la tradición española. Es decir que hay aquí una ambigüedad. Por un lado, el amor de un idioma, concebido no como algo que se hereda, sino como algo que se conquista. Una actitud activa, una actitud de mirar al pasado para adivinar los signos de la modernidad en él, para comprobar lo que hay de válido en nuestra tradición. Y, al mismo tiempo, en la exposición sobre la Reivindicación del conde don Julián hay una crítica demoledora de todos los mitos de España. Hay una parodia de una serie de escritores considerados vacas sagradas o bueyes profesionales, no sé cómo llamarles; inmunes a toda crítica; y que la gente respeta cuando, en mi opinión, no son respetables. Y hay en cambio una inmensa actitud de respeto hacia los escritores que de una forma bastante significativa han sido siempre marginados de una manera u otra. El conocimiento de un Fernando Rojas, por ejemplo, ha sido, hasta fecha reciente, un conocimiento totalmente parcial. Es decir que he mantenido siempre una relación muy dinámica con España, no solamente negativa, sino al mismo tiempo de revalorización y de negación. No creo que se pueda destruir sin crear al mismo tiempo. Toda construcción es al mismo tiempo una destrucción. Cervantes deshace la totalidad de los códigos de su tiempo y esta labor destructora se acompaña con una maravillosa labor constructora que es este edificio admirable que es *El Quijote*, construido con materiales de derribo de todos los códigos de la época. Modestamente he intentado hacer lo mismo."

se encarga de precisar, como para que no queden dudas:

"Reconstrucción minuciosa de lances y aventuras, instantes de dicha y fulgor, de brisa acometividad remansada, realidades o ensueños expuestos con ese afán de esmero y perfección que dicta el exilio, fidelidad escrupulosa a los ritos del mundo extinguido, agujas del reloj detenidas en una fecha infausta."

"Voces guturales, conminatorias que agravaban la conciencia de nuestro exilio, añadan interrogantes e incertidumbres a la ya agobiadora sensación de precariedad, lo que ocurría afuera parecía responder como un eco a la devastación interior que nos asolaba, aumentaba el acoso y el cerco, nos imponía aquel engañoso proscenio cuyo público éramos nosotras mismas, reiteración de soliloquios y letanías, historias y más historias destinadas a tener en jaque al silencio."

(...)

Horacio Salas

ca de palabras que enmascaran la muerte. Único lugar de patria. Propósito del poeta es inventar, verificar; es vivir como consecuencia. Todo concepto es el artificio de una fuga."

Creo que Lezama escribió acerca del exilio: "El escritor no sueña con su época, se exilia en su época: el pulso va dejando de gobernar su extensión, las 'frases hechas' de las *Novelas ejemplares* son hoy 'las difíciles elegancias'. Y pone un ejemplo: *bebí un vidrio de agua fría*."

(...)

Tiene razón Sarduy cuando escribe: "Lo que queda de un libro no son frases, ni citas, ni siquiera palabras, sino un gusto en la boca, una euforia particular, el trazo de un arco, el de una puerta mudéjar; a veces un malestar."

La lectura de *Las virtudes del pájaro solitario* nos deja esa escintilación de suave tormenta muda, eléctrica, de grillos que se detienen un instante para el pánico elemental del relámpago: ¿escribir?

El epígrafe de *Las virtudes* dice:
"En la interior bodega
de mi Amado bebí"

San Juan de la Cruz
Cántico espiritual

*un vino que nos embriagó
antes de la creación de la viña."*

Ibn Al Farid
Al Jamriya

San Juan es el misterio. La realidad del misterio. Y el misterio es la música. La música está sostenida por el misterio. Eso dice V. Yankelevich al oponer el secreto al misterio. Mientras el secreto tiene una decodificación posible —Ravel, su música la tiene—, el misterio, Debussy, es lo indecifrable. Lo indecible...

Allí comienza, o termina, la llamada del deseo, la huida del desante. El *port-latch* sin nombre ni realidad del deseo. Su madre crece, como la gigante dormida de Michaux, en la noche, recorrida por las lucécitas puntuales de las farolas de los gnomos. Los recorridos trazan mapas fosforescentes, de luz fría, cuyo periplo deja un resplandor mnemotécnico, doloroso: una escritura de luciérnagas en el primero sueño del verano en la laguna Bonfiglio: aliñadas sobre los secos juncos cortados, luminosos, al borde del agua.

Arturo Carrera

1 Cf. José Lezama Lima, *Poesía completa*. Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1985, pág. 101.

"Tomemos el caso de Cervantes. Una obra como *Don Quijote* fecundó absolutamente la totalidad de la novela europea. Es decir, no se concibe la novela francesa del siglo XVIII o la totalidad de la novela inglesa de la época sin un conocimiento directo de Cervantes."

El mismo papel encontramos en Alemania, en Rusia, donde Gogol se sabía el Quijote de memoria y podemos hallar en toda la literatura rusa la huella no de una simple lectura, sino de una fecundación. El único país donde Cervantes no ejerció influencia alguna fue España. Lope de Vega, autor que yo no admiro demasiado, tuvo centenares de discípulos. Ni Góngora, ni Juan de la Cruz, ni Cervantes dejaron descendencia alguna, ni tuvieron un efecto generador y creativo hasta el siglo XX.

Y aquí nos encontramos con la deuda que hemos contraído con autores latinoamericanos, como Borges, con su lectura descondicional de *El Quijote*, que ha permitido, por lo menos me permitió a mí, leer el *Quijote* sin anteojeras.

Góngora fue enterrado como ejemplo de mal gusto; fue desenterrado por la generación del '27. Pero manifestamente Góngora no puede ejercer influencia en la poesía. Es una obra inimitable en el campo de la poesía; pero en cambio tiene un poder germinador extraordinario en el campo de la novela. Y fue Lezama Lima el que lo advirtió. Paradiso es la muestra más concluyente y podemos decir que, de alguna manera, Góngora es nuestro Joyce."

(...)

"Yo estoy absolutamente en contra de lo que se puede llamar el nacionalismo; sobre todo, el nacionalismo cultural. Sobre todo, cuando mira el pasado y fomenta lo privativo. Y no creo que exista en el ámbito del idioma, hablo del español, una literatura guatemalteca o una literatura cubana, una literatura argentina, una literatura española, etc. Yo me siento mucho más cerca de algunos escritores del ámbito del idioma, que pueden ser cubanos a mejicanos a argentinos, que de la mayor parte de mis compatriotas españoles."

EL PROBLEMA DEL LECTOR

¿A qué lector podría pensarse que está dirigida esta novela? (1)

¿A los habitantes del Sentier parisino, en cuya estratificación se detiene Goytisolo organizándolos de arriba a abajo en judíos, rusos y norafricanos; portugueses y españoles; la diáspora del Bósforo; árabes y beréberes; y, por último, afganos, pakistaníes y bangladésíes?

¿A los habitantes parisinos y franceses del Sentier?

¿A los franceses?

¿A un español medio, lector de la revista *Hola* y fascinado por la vida sentimental de Julio Iglesias?

¿A los españoles?

¿A los argentinos y otros sudamericanos sobre los que recae varias veces en el transcurso del libro la observación satírica?

¿A los lectores de novelas en general?

Creo que no. Ni los protagonistas textuales de *Paisaje después de la batalla*, ni un lector no comprometido directamente con sus peripecias y asuntos, parecen, a priori, los lectores imaginados por la escritura de esta novela. Es más: pienso que al lector previo, en obras de esta naturaleza, no le corresponde lugar alguno. Ni siquiera el ámbito de la lengua —la lengua como patria— existe como presupuesto para esa entidad incógnita que es el lector contemporáneo de novelas contemporáneas.

Paisaje después de la batalla se desarrolla, como lo señaló Randolph Pope, en "una ciudad impenetrable para quien no habla árabe", ciudad que ha "sustituido" a ese otro París que fue el "hogar mitológico del intelectual español y latinoamericano durante estos últimos dos siglos". Entre las muchas constantes que el texto ofrece como enclaves en torno de los cuales parecen disolverse todas las certezas modernas hay varias no sólo explícitas sino abundantemente reiteradas: ellas son la mirada extranjera desde la que se ordena el relato, la puesta en evidencia de las estrategias de construcción del propio relato, y las alusiones al lector y a sus posibles recelos ante el texto que se le presenta.

En el último tercio de *Paisaje después de la batalla*, el fragmento titulado "Eso no puede seguir así" comienza con estas irónicas palabras: "El sufrido lector de esta narración confusa y alambicada tiene perfecta razón en plantearse una serie de preguntas sobre sus silencios, ambigüedades y escamoteos y, según nos tememos, se las está planteando ya."

Resulta innegable, me parece, la voluntad de la escritura de hacer visible una de sus mayores aspiraciones, y es la que consiste en postular, simultáneamente, un lector todavía inexistente para un texto todavía inexistente. Ese lector, como el texto que se le ofrecerá, debe ser un lector no *amaestrado* por los modelos ya establecidos de la novela, pero, sobre todo, debe ser un lector *diferente*, incluso un lector que no haya necesitado de ese texto para comenzar a interrogarse acerca de su actual situación en el mundo sino que ya lo hubiera estado haciendo, como lo estaba haciendo el escritor antes de ir en busca de ese lector predispuesto a recoger como propio el desafío que esa escritura supone. En el trazado de esta democrática simetría entre el escritor y el lector funda problemáticamente la escritura sus apuestas contemporáneas y en este posible cruce entre uno y otro anudan sus anhelos obras como *Paisaje después de la batalla*. (...)

1. Como se desprende del texto, Martini se refiere a *Paisaje después de la batalla*.

Juan Carlos Martini



(...)

"En mis primeras obras escribía conforme a un plan. Dibujaba un esquema y a veces cambiaba sobre la marcha los personajes o las situaciones. A partir de la *Reivindicación del conde Julián*, todos los textos literarios que he escrito —excluyo los textos autobiográficos— los he escrito sin un programa previo. Los he dejado crecer de alguna manera, a partir de una frase, de una imagen; porque he puesto en movimiento un mecanismo y la verdad es que mi intervención podría decir que es mínima. Dejo desarrollarse al texto y, en la medida en que el texto se va desarrollando, voy viendo sus propias posibilidades. El texto tiene su propia sabiduría y respeto esta sabiduría. Nunca sé dónde me va a llevar la escritura. Empiezo y concibo esto como una aventura."

(...)

"Hay una frase muy hermosa de José Blanco White hablando del exilio. Dice: 'Es la bendición más señalada que ha recibido mi vida'. Esta frase me impresionó mucho y he procurado, desde aquel momento, transformar lo que aparentemente podría ser un castigo, la imposibilidad de regresar al país en una determinada época, como era el período de Franco, o el hecho de que mi obra estaba prohibida, en una bendición. Es decir, servirme de darle la vuelta a la situación y aprovechar mi situación para darle una connotación totalmente positiva. Es decir, para mí el exilio, a partir de un determinado momento, no ha sido un lamento, sino que ha sido una fuerza vital cuyo impulso se ha prolongado después de que desapareció la razón que provocó mi exilio. Yo podría haber regresado a España después de la muerte de Franco, pero, como dice un texto que escribí yo, creo que la misma noche en que murió el general Franco, esta muerte llegó para mí demasiado tarde. Era como recibir un sí a una propuesta amorosa que se había hecho unos años antes. Luego estás enamorado ya de otra persona y este sí ya no tiene ningún sentido."

Voy a hablar de este sentido, en qué consistía esta bendición. La persona que vive fuera goza de una ventaja enorme con respecto a su propia cultura. Que es la de ver a la cultura a la luz de las otras culturas. El exiliado puede ver a su lengua a la luz de otras lenguas. Puede advertir enseguida que la escala de valores consensuada por la tribu es falsa. Me explico: cuando uno vive sumergido en un determinado medio, no tiene puntos de comparación con respecto a otros idiomas y a otras culturas. Y lo que descubrí poco a poco es que lo que en España, me refiero desde el comienzo de la literatura castellana hasta el siglo veinte, lo que a veces se consideraba muy importante era de hecho una imitación de algo que ya existía afuera. En cambio, una serie de autores medio ocultados o a los que se les daba poca im-

portancia eran de una originalidad absoluta y no encontraba yo ningún equivalente de ninguno en el ámbito europeo u occidental, para llamarlo de alguna manera. Es decir que esta posibilidad de ver a tu propia cultura con una luz nueva es algo extraordinario. Yo nunca agradeceré bastante al régimen del general Franco el haberme permitido esta opción, esta posibilidad de mirar mi propia cultura de una manera desconocida."

Cito ahora varios casos. Es decir, puesto que hablamos de Blanco White, me llamó la atención que también Blanco fue el primero en advertir una cosa que muy poca gente —nadie— había señalado antes que él y que muy poca gente ha señalado después. Nuestra literatura medieval, e incluso en ella obras como *El retrato de la lozana andaluza* —porque aunque fuera publicado en el siglo XVI no responde a los cánones del Renacimiento—, es infinitamente más rica en general que la llamada literatura del Siglo de Oro, salvando lo que yo llamo "el reino de las excepciones generales". A partir del *Libro de buen amor*; obras como la del Arcipreste de Talavera, *La Celestina*, y *El retrato de la lozana andaluza*, he hallado los elementos de una modernidad absolutamente desconocida y que ha contribuido poderosamente a la formación de mi propia escritura."

El retrato de la lozana andaluza fue publicado en Italia y fue prácticamente desconocido hasta hace treinta o cuarenta años. Exceptuando alguna curiosidad insaciable como Menéndez y Pelayo, que aprovechó naturalmente para criticarlo y presentarlo como un monstruo. Pero yo agradezco siempre a Menéndez y Pelayo esta curiosidad que me ha puesto sobre la pista de una serie de autores que, de otra manera, habría tardado en reconocer. Es decir, le rindo también un gran homenaje. Lo he manifestado siempre: bastaba que atacara con ferocidad a un autor como Blanco, para que yo advirtiera la importancia de Blanco, porque Menéndez y Pelayo no perdía el tiempo atacando a gente insignificante. Cuando atacaba con ferocidad a alguien, es que este alguien tenía una gran importancia."

Fue curioso ver cómo estos autores no han dejado descendencia. San Juan de la Cruz, que tan importante papel juega en las *Virtudes del pájaro solitario*, ha sido hasta fecha reciente un autor, yo diría, desconocido. Es un santo de la Iglesia, santo y doctor de la Iglesia, pero la gente lo ignora. ¿Cuál fue su vida, los sufrimientos que conllevó, las persecuciones que sufrió? El hecho de que se vio obligado a tragar los manuscritos de su obra, entre ellos, aparentemente, el de este misterioso tratado de las propiedades del pájaro solitario. Cuando los padres del paño vinieron a detenerlo, él se encerró en la celda y se comió este tratado. Es decir, este tratado engullido simbólicamente he procurado devolverlo yo con toda humildad a la literatura española, escribiendo *Las virtudes del pájaro solitario*.

UNA TEORÍA DE LA NOVELA

Goytisolo confiesa una deuda con los formalistas rusos, deuda que se pagaría "haciendo evidente que toda novela encierra su propia teoría, lleva dentro de sí sus propias claves". Si esto es verdad, Goytisolo ha pagado con creces su propia deuda, puesto que en cada una de sus novelas no sólo ha cuestionado los límites tradicionales del género, sino que además ha iniciado una búsqueda que, al concluir cada uno de los textos, deja en el lector la sensación de que ha asistido a una batalla poco común por no dejarse atraer hacia la facilidad consagrada, hacia el pozo en cuyo fondo se esconde el monstruo de las buenas maneras literarias (...).

Como en toda teoría de la novela, Goytisolo apunta a una teoría de la representación y a una teoría de la escritura. Ambos elementos se entrelazan a partir de una elección explicitada en su artículo "El novelista: ¿crítico practicante o teorizador de fortuna?". Allí Goytisolo, a la vez que explica su elección del discurso por sobre la historia, advierte al mismo tiempo acerca de la falacia de creer las aseveraciones teóricas de los novelistas (...).

Si en *La reivindicación del Conde don Julián* la escritura debe volver a fundar una patria a partir de la crítica, en *Juan sin tierra* se establecen relaciones infinitas entre la escritura como poder y sus sucesivas encarnaciones. Las oposiciones son permanentes: cuerpo/alma, cie-

lo/tierra, virtud/pecado, ángel/demonio, víctima/torturador. Para que estas contradicciones sean puestas en evidencia, Goytisolo exagera el discurso admonitorio, represivo, que encierra en su opuesto la capacidad liberadora. Y esta capacidad se concreta en la parodia de aquellos textos de la literatura española que ha llegado a la consagración formal y por lo tanto al vacío significativo.

Goytisolo pone a la escritura en el lugar donde tradicionalmente estaba la representación, y así crea un túnel de espejos en el cual aquella pierde su poder descriptivo para convertirse en perpetuo reflejo de sí mismo. Los espejos ofrecen toda su potencialidad representativa, aunque sólo sea en tanto reflejo, pero la escritura impugna esta potencialidad. Hay tres ejemplos, a mi juicio claves, en la obra de Juan Goytisolo, que revelan cómo la escritura dentro de la escritura no hace más que poner en cuestión la esencia misma de la letra escrita. Se trata de la carta de la esclava en *Juan sin tierra*, los textos del militante obrero que viaja a Francia para trabajar, en la misma novela; el telegrama azul que recibe el personaje de *Paisajes después de la batalla*. Estos son otros tantos ejemplos de esa escritura al infinito, como la llamaría Foucault, que corroboran cómo la escritura traspasa las apariencias y crea su propio espejo para exponer un universo literario al margen del orden establecido. Al constatar la inutilidad de la representación a causa de la irrupción permanente de nuevos criterios de realidad, el escritor debe remitirse a un discurso superado para hacerlo estallar y servir de sus fragmentos residuales (...).

Josefina Delgado



"La España medieval llegó a ser el centro cultural del mundo por una serie de razones históricas. La naciente cultura europea nos llegaba a través de los caminos de Santiago y del establecimiento de los monjes de Cluny, la escuela de traductores judíos de Toledo traducía la literatura árabe, la filosofía griega era traducida al árabe, se leía la literatura hindú, la literatura persa, etc. Es decir que España era en aquel momento el vehículo de todas las transmisiones culturales. Había todos los fenómenos de ósmosis, de contacto, de permanencia, etc. En el momento en que se impone el dogma y se busca la pureza y se trata de expulsar lo ajeno, la cultura española se derrumba. La mejor salud que puede tener la cultura se da cuando más voraz se muestra con respecto a las otras culturas, cuando más quiere asimilarlas. Y a la vez, la búsqueda de pureza, de nacionalismo, de presuntas esencias nacionales, conduce a la esterilidad.

Yo diría, resumiendo, que una cultura es la suma de las influencias exteriores que ha recibido, y en el momento en que deja de recibir una influencia exterior la cultura se muere."

POLÍTICAS DEL RELATO

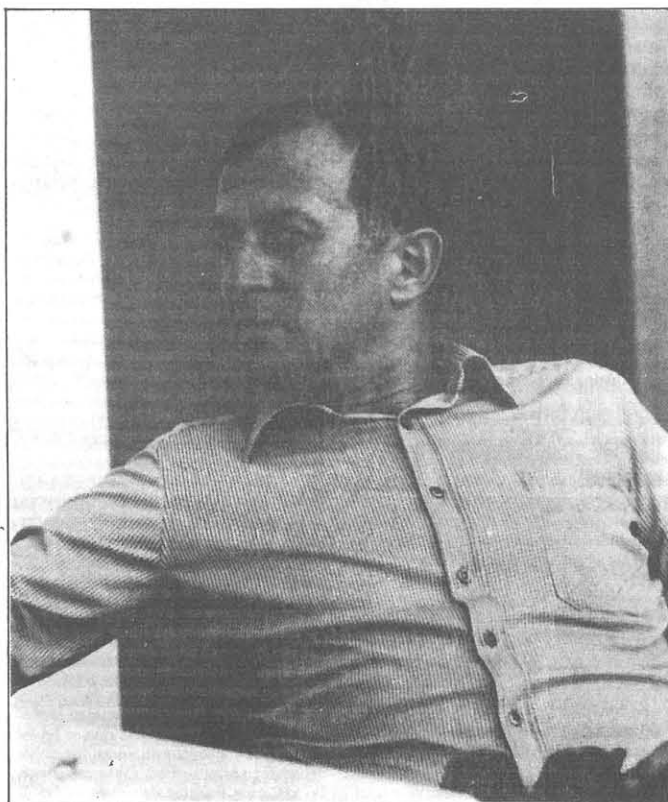
Innumerables son, decía un viejo maestro, los relatos existentes.

Todavía más, podríamos decir: hoy el relato es el modo discursivo hegemónico: en el relato somos capaces de armar nuestra precaria identidad, por el relato somos capaces de "descubrir" la verdad de nuestro pasado y nuestro presente. Hay relatos en los diarios (las crónicas, los comics), la televisión, el cine, la literatura y la conversación cotidiana. Pero lo que es todavía más curioso, hay relato en géneros tradicionalmente disertativos. Habrán advertido que yo mismo no pude resistir la tentación de hacer un cuento en el que, supuestamente, hay una cierta verdad. ¿Hay una cierta verdad?

Una hegemonía tan masiva no ha dejado de despertar las sospechas de ciertos intelectuales entre los que Goytisolo sin duda se cuenta. Novelistas, cineastas, teóricos y críticos de diversa procedencia han tratado de poner en crisis la lengua del relato: esa operación no debe entenderse como un mero capricho, un gesto estético, o la intención heroica de liberar las formas de su anquilosamiento.

Si, como quería Roland Barthes, hay una moral de las formas (y esa moral es de orden político), no debe perderse de vista la articulación entre verdad y modelos discursivos.

"[en] *Señas de Identidad* y, sobre todo, [en] *Reivindicación del Conde Don Julián* —ha dicho Goytisolo— no he abandonado (...) en modo alguno el compromiso que buscaba en mis obras juveniles. Simplemente, lo he trasladado a otro



nivel" (*Disidencias*, p. 168).

Cualquiera que haya leído por lo menos una de las novelas de Goytisolo a partir de *Señas de Identidad* habrá notado el pastiche de lenguajes de los medios masivos que las saturan. El lobo feroz y Capucín, King Kong, las hordas de turistas extranjeros, los parques de diversiones, los

avisos publicitarios: la resaca cultural que constituyen las máquinas de Estado más eficaces. Los intelectuales europeos que todavía eligen protestar, y Goytisolo es uno de ellos, lo hacen desde el interior mismo de la institución en la que se instalan con incomodidad.

¿Qué es lo que resulta culturalmente

hegemónico? El relato en sus formas clásicas, la estética de la publicidad y el supermercado. ¿Cómo trabajar contra esa cultura? Con dinamita y con purgante, dice Goytisolo, cuya escritura corrompe y pudre el orden vectorial de la narración: novelas armadas a partir de la repetición y las anacronías, desde *Reivindicación hasta El pájaro solitario* asistimos al desmoronamiento de las variables del relato clásico, el conflicto y el enigma.

Novelas construidas sin conflicto y sin enigma, sin plan previo, como no se cansa de repetir Goytisolo.

Así es la textualidad que producen:

Otros ámbitos, levitar sobre un tapiz, continentes y océanos, otro país, errancia, hospitalidad, nomadismo, la vasta latitud del espacio, otras voces, su lengua, mi dialecto, como antaño, en medio de ellos, vivo, soy, me muero, libre al fin, camino del mercado (*Makbara*).

La frase se expande: órgano, rizoma, madriguera, hasta dar una novela. Un crecimiento semejante no conoce límites ni fronteras: el desierto, espacio mitológico ya en Flaubert y en Kafka. El espacio narrativo como desierto, la escritura como desierto y el sujeto como nómada, errante a través del espacio ilimitado, no medido, desmedido. Contra los territorios (el Estado, la separación de los lenguajes, las clasificaciones genéricas y la estabilidad semántica o ideológica) se afirma la desterritorialización, la subjetividad deshecha, el nomadismo y la confusión. "Hay que robar al niño alemán de la cuna", recomendaba Kafka. Don Julián va más lejos y dice que al niño español hay que corromperlo, prostituirlo, enajenarlo. "De la política lo único que entiendo es la revuelta", confesaba Flaubert. *Makbara*, *Juan sin Tierra*, *Paisajes*, ponen la revuelta en la escritura misma, revuelven la novela.

Daniel Link

(...)

"España es un país muy pendular y hay un mimetismo grandísimo con respecto a las modas literarias. Entonces, en un momento dado se habla del realismo sucio y aparecen veinte novelas de realismo sucio; o se habla de la literatura *light* y todo el mundo escribe una conforme a esta moda *light*. Hay un mimetismo enorme y una figuración muy pobre porque se puede trazar enseguida quién influye a quién. Unos toman un modelo más elevado, Faulkner, por ejemplo. Otros sufren el efecto devastador de García Márquez. Hablo de devastador, porque una sola vez en mi vida fui jurado en un concurso literario y los manuscritos que llegaban a mis manos enseguida ponían en la primera página una lluvia de sangre, un barco varado en la montaña, una abuela sabia que hablaba todo así... Los personajes volaban a partir del segundo párrafo; era algo realmente terrible. Desde entonces confieso que no puedo leer una línea de García Márquez. Lo peor que le puede ocurrir a un escritor es que le salgan diez mil discípulos.

Lo importante de un escritor es tener una genealogía, forjarse una genealogía literaria importante. Este es el problema real; y no tener discípulos que, finalmente, lo parodian.

Prácticamente todo lo que he escrito, desde la *Relvindicación del conde don Julián*, me refiero a los textos literarios, no a los textos autobiográficos, han sido escritos prácticamente para ser leídos en voz alta. Aquí me he entroncado también con esta tradición medieval, que se mantiene aún milagrosamente en la Plaza de Marrakesh. Para mí ese elemento es muy importante. He comprobado a veces que gente que se ha acercado a mis libros, pongamos la *Relvindicación de don Julián*, *Juan sin tierra* se queda desorientada por el texto que lee, la diferente puntuación, el empleo de los dos puntos, etcétera; y me han dicho que no podían pasar de la primera página. Es muy frecuente. Alguien le dijo a mi compañera Monique Lange: "¿Es que Juan se da cuenta de que no termina nunca sus frases?" Es que simplemente se detiene, no veía la hilación entre el vínculo, entre las narraciones. Y por esta razón me interesó. He hecho bastantes experiencias en universidades, de leer mis textos en voz alta. En lugar de firmar mis libros en el corte inglés me parece más interesante esta experiencia fonética. Porque el lector puede captar inmediatamente el ritmo una vez que capta este ritmo y creo que la lectura es facilísima. Todas las dificultades desaparecen. Esta oralidad que destaca Bajtin es una de las manifestaciones a mi entender de la modernidad literaria. Esa modernidad que nos arrima de nuevo a los mal llamados siglos oscuros de la Edad Media.

Antes de la invención de la imprenta, esta prosodia era tan importante como la sintaxis y yo creo que se debería desarrollar más en las universidades esta aproximación a los textos.

El sistema de puntuación que yo empleo, de los dos puntos, permite una fluidez del relato que no permite la escritura tradicional. Me explico: si distribuimos las frases, podemos escoger una primera frase que termina con los dos puntos y se relaciona con la segunda. La segunda, termina con los dos puntos y se relaciona con la tercera. Pero a lo mejor la tercera ya no se relaciona con la primera. No ha habido una ruptura de continuidad, sino una fluidez narrativa. El relato no se detiene. No hay puntos; hay simplemente dos puntos; es decir, un paso de una frase a otra, con una continuidad y simplemente espacios en blanco y... nada más. En el pájaro solitario, los dos puntos han sido sustituidos por comas, por parentesis, también por espacios en blanco, pero hay, digamos, la misma propuesta de lectura nueva, dirigida al lector. Y por qué empleo esto. He creído siempre que hay que tratar al lector de cierta manera, considerarlo como un ser inteligente."

REIVINDICACION DE JUAN

España llegará a simbolizar para Goytisolo "un ámbito de hostilidad y rechazo, de un solapado, echante amago de sanción". Tal lo manifestó en *En los reinos de Taifa*, libro donde se pueden rastrear con más fuerza los conflictos mantenidos con su país.

El desamor de España, su rechazo institucional hacia quien no ha transigido, se materializa en calumnias, mala prensa, prohibición, desafecto, ingratitud y la convierte para Juan en una "mancha en el mapa", en su lugar de paso entre Francia y Marruecos. Desapego por desapego, desamor con desamor se paga: *Relvindicación del conde don Julián*, el texto más impudico, más destructivo que hubiera escrito hasta entonces, es la respuesta. Es en él donde se ponen en la picota mitos y tradiciones, idioma y literatura tal como lo hiciera casi medio siglo antes otro español iconoclasta y devastador. Me refiero a Ramón del Valle Inclán, quien en sus esperpentos rechazó con igual fuerza el lenguaje y las tradiciones establecidas. Valle

Inclán parodia el teatro clásico en *Martes de Carnaval*; Goytisolo utiliza las páginas de esos autores como ataúdes para insectos (hecho que recordará en *Paisajes después de la batalla* calificándose a sí mismo como "cierto oscuro y maligno escritor de una biblioteca de Tángier"). Pero Goytisolo supera ampliamente a su antecesor en esta relación con la literatura y en *Relvindicación* la actividad transtextual es incesante: apropiaciones o transformaciones, alusiones, elusivas referencias o lisas y llanas intercalaciones se van sucediendo dando al texto un nuevo atractivo: el del descubrimiento gozoso. Por último, sus pliegues y repliegues culminan en la lista de "agradecimientos" que explicitan el origen de los múltiples trasvasamientos.

En *Crónicas sarracinas*, Goytisolo hace una breve incursión por la teoría de la recepción indicando que "el lector privilegiado (...) será aquel cuyas coordenadas espacio-temporales coincidan de grosso modo con las del autor". Esto implica, y es fundamental para disfrutar plenamente esta escritura, un conocimiento de la literatura española acorde con el manifestado por el escritor.

Teniendo en cuenta la obra total —los ensayos, las autobiografías y los textos de ficción—, vamos a encontrar dos tipos de acercamiento a la literatura peninsular: la repulsa y el homenaje. Tal como anticipamos, la repulsa se constituye con textos ironizados, destruidos por la parodia, por el alejamiento del referente, por la transformación que lleva al grotesco, por el re-

(...)

"Cada texto tiene su propia configuración, su propia lectura. Es decir, me resulta difícil entrar en detalle. Pero, entre la *Relvindicación del conde don Julián* o *Las virtudes del pájaro solitario*, no es una arbitrariedad que en uno haya empleado los sistemas de puntuación de dos puntos y en otra haya empleado la coma. El ritmo narrativo ha cambiado y ha cambiado igualmente la puntuación. En *Paisaje después de la batalla*, he establecido la puntuación normal porque era el texto el que determinaba el empleo de esta puntuación. Es decir, nunca es una decisión arbitraria más, sino que es el propio texto el que impone su propia distribución y el empleo, pues, del punto, del punto y aparte, que funciona en *Paisaje después de la batalla*. Aquí, en el *Pájaro solitario*, sería imposible, porque rompería completamente el encanto del texto. Es siempre el texto el que decide y no es una decisión personal mía."

(...)

"Creo que lo que he escrito a partir de la *Relvindicación del conde don Julián*, puede pasar a la vez como novela y como poesía. Es decir, he sostenido siempre, como un sector de la crítica más avanzada, que lo que caracteriza la modernidad, esta literatura, digamos, de la segunda mitad de este siglo, no son las obras que siguen un código determinado, un género determinado, sino que se sitúan al margen o en la encrucijada de varios códigos y sistemas. Por esto es mejor hablar de texto, que admite a la vez una lectura narrativa, una lectura poética, una lectura crítica, etcétera. Y los textos importantes deben funcionar en todos los órdenes. Es decir, tener la posibilidad de ser leídos como poemas, de ser leídos como novela, de ser leídos como crítica de la escritura. Esto es por lo menos lo que me interesa a mí como lector y lo que yo propongo como autor."

(...)

"Hay lectores para Corín Tellado, hay lectores para el tipo de texto comercial bien realizado, lectores de novela policiaca y hay lectores para textos literarios. Esto depende de la calidad del lector y de lo que se propone obtener en la lectura. O sea, no propongo yo una uniformidad ni la abolición de los restantes géneros, sino que se mantienen con perfecta salud, puesto que se amparan en el conservadurismo social, en el conservadurismo ético, en el conservadurismo moral. Tienen, por lo tanto, la piel muy dura y la vida muy larga."

(...)

"El conocimiento que tenemos de un mundo tan próximo a España como es el mundo árabe, es un conocimiento lleno de anteojos, de prejuicios. Y cuanto más nos adentramos en él, más descubrimos una disparidad enorme entre la realidad y el discurso que la describe. Yo propongo siempre, como ejemplo, sustituir la palabra "islam", por la palabra "cristianismo", y aplicarla a los naronitas del Líbano, a los protestantes de Irlanda, a los calvinistas, a los cuáqueros, a los mormones, al Opus Dei, a la teología de la liberación, etcétera: a todas las variedades; y nos damos cuenta de que estamos hablando de cosas sumamente distintas. Dentro del ámbito del Islam, hay la misma variedad que dentro del ámbito de la cristiandad. Pero, basta que un pequeño grupo delirante realice un acto, para que la totalidad de la cultura islámica sea puesta en la picota. Pienso que en el Islam, como en el budismo, no ha existido nunca una santa inquisición, no ha habido nunca un genocidio deliberado, como los que ha realizado Europa. No ha habido nunca campos de exterminio ni cámara de gas. No ha habido sistemas que han matado a millones de personas como el nazismo y el stalinismo. No ha habido bombas atómicas como las de Hiroshima o Nagasaki. Es decir, yo creo que estamos muy mal situados para dar lecciones de buena conducta a las demás civilizaciones. Yo he adoptado siempre esta actitud de la crítica de lo propio, la crítica de mi propia civilización y el respeto de las civilizaciones ajenas, en lo que tienen de respetables."

medo de los géneros (como en *Juan sin Tierra*), o por la calificación despectiva. El homenaje puede estar insinuado en textos valorizadores referidos a Machado o a Larra, o más explicitados como a Góngora —otro renovador incomprensido— o a Delgado, el Arcipreste, Rojas, Cervantes, Fray Luis o el más cercano Cernuda —otro exiliado y otro maldito—, o expresamente encerrados como en el prólogo a las obras inglesas de Blanco o en *Las virtudes del pájaro solitario*.

En este último texto la estructura astillada, las imprecisiones espacio-temporales, la ambigüedad y ubicuidad de los personajes así como las fluctuaciones de los sujetos de la enunciación y del enunciado tienen —como en una fuga de Bach— un tema recurrente que es la figura de San Juan de la Cruz. (En un segundo plano hay una notable pervivencia de Blanco White, "este tráfuga de diversas iglesias").

Las virtudes... constituye sin duda el punto más alto de la literatura transgresora de Goytisolo y constituye también el momento de unión más íntima que se ha logrado o se ha propuesto entre dos textos separados por el tiempo. (Tal vez siguiendo a Carlos Fuentes debamos hablar de tres textos, incluyendo así el de los poetas sufíes).

Estamos ante literatura dentro de la literatura, literatura extendida en ámbitos cambiantes que se transforman y desplazan como se transforman y desplazan los personajes. El escritor sigue y recrea escrupulosamente el período en el que el carmelita sufrió la mayor persecución y la

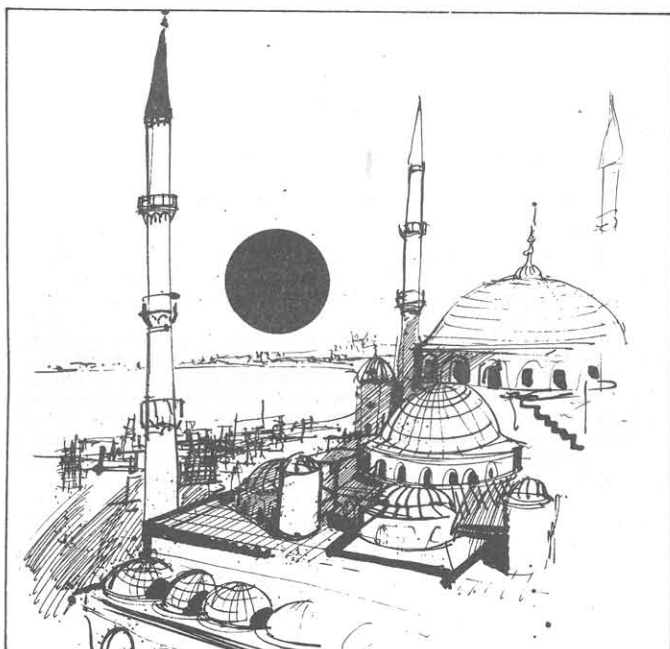
cárcel y en el que comenzó la composición del *Cántico espiritual*, en cuyas glosas se encuentra una descripción del pájaro solitario, posiblemente una síntesis del *Tratado de las propiedades del pájaro solitario*, una de las obras perdidas de San Juan. Pero el texto no se agota en un homenaje al reformador, sino que se despliega intrínsecamente uniendo las angustias del siglo XVI, la persecución de los alumbados, a las cercanas persecuciones ideológicas del franquismo o a la desatada por "el regidor de nuestra muy fiel isla de Cuba" contra los homosexuales metaforizada en la quema de los pájaros, jugando con el significado regional de la palabra, y a otras angustias contemporáneas como la radioactividad y el SIDA (a través del nombre del profesor de árabe: Ben Sida).

Las conexiones con la poesía sufi, a las que hice referencia, se establecen con los místicos Ibn Arabi e Ibn al Farid y la simbiosis entre ambas está explicitada en el acápite.

Podemos concluir diciendo que, si bien es cierto que la relación entre España y Goytisolo es un tema que puede provocar e irritar por sus ataques a la represión, a la literatura adocenada y a la miopía ideológica, tiene una zona altamente positiva en la que aparece una revalorización y un conocimiento profundo de la literatura española que está presente, recreada y reescrita en textos perturbadores, enigmáticos y cargados de pasión.

Maria del Carmen Porrúa

APROXIMACIONES A GAUDI EN CAPADOCIA



Por Juan Goytisolo

1

El viajero barcelonés que en el trayecto de Nevşehir a Ürgüp se desvíe a la izquierda hacia el valle de Avclar camino de las célebres iglesias rupestres de Göreme y Zelve, se interna en un paisaje en el que lo asombroso e insólito no borran del todo una difusa y tenaz impresión de familiaridad. Pasado Üchisar, conforme la carrera zigzaguea y se desboca pendiente abajo, el fascinador panorama que abarca le evoca imágenes conocidas. La modulación y estructuración del espacio volcánico parecen sutilmente elaboradas por el genio de un paisajista. Tras ribazos y estratos esculpidos, blanco oleaje sinusoidal, masas corpóreas de volúmenes contundentes y opacos y escarpas aisladas de páramo lunar, el valle en el que aterriza le enfrenta de súbito, a una audaz verticalidad compositiva, concatenación de elementos de bella y onírica plasticidad: torres cilíndricas de remate curvilíneo escamoso, agujas coronadas de espigas o cubiertas cónicas, cirios con cristalizaciones de roca eruptiva, pilares de sombrerillo fungiforme, jardinerías y sólidos angulares con voladizos. El visitante, empujado por las dimensiones del bosque, reconoce poco a poco las peñas inmóviles, chimeneas gigantes y rústicas, megalitos en raro equilibrio, arbotantes naturales, columnas ramificadas o truncas. Los diversos elementos del conjunto parecen trabarse como espinas dorsales, osamentas y músculos de seres orgánicos y el contemplador asiste a una especie de apoteosis de la ficción o ilusión naturalistas en la que la deformación de volúmenes, compensación de escorzos, arborecescencia estructural le envuelven en un aura de trompe l'oeil, encanto e irrealidad. Ligero, sonámbulo, proyectado al recuerdo de otros tiempos, otros ámbitos, buscará instintivamente en la extrañeza y rigor del cuadro armaduras parabólicas, bóvedas con estalactitas mudéjares, formas lobuladas o labiadas, follajes, almocárabes, motivos geométricos florales, valvas, pétalos. Las rocas encapuchadas como un desfile petrificado de nazarenos, ¿no serán cupulinos, linternas o terrecillas de ventilación hechos de azulejos, cerámica y trencadís? De modo imperceptible, la distancia de Capadocia a Barcelona se anula: el espacio místico en el que se mueve le conduce insoportablemente a la creación auroral de Gaudí.

2

Visitó por primera vez Capadocia en 1979, unas semanas después del golpe militar que remató a la malherida democracia turca. El día siguiente de mi llegada a Ürgüp las autoridades procedían al empadronamiento masivo de la población y cuarenta millones

de ciudadanos debían permanecer en sus casas: sólo las fuerzas del orden y agentes del censo tenían derecho a circular. Al querer salir del hotel, me encontré con la desagradable sorpresa de que un centinela con bayoneta me lo impedía. Atrapado con una cincuenta de alemanes con quienes evitaba todo contacto, decidí no resignarme a su suerte y tentar la aventura: atravesé corriendo la calle sin atender a los gritos del áscarí y me metí de rondón en la vecina comisaría de policía. A veces, reivindicé mi libertad natural, el derecho inalienable del turista a moverse y curiosar. Mi cólera resultó convincente pues el oficial de turno me concedió a regañadientes el usufructo precario de un territorio absolutamente despoblado. Durante varias horas, sin otra compañía que la de un camarada autorizado igualmente a salir conmigo, recorrí a pie varias docenas de kilómetros de un paisaje eruptivo y yermo en el que no tropecé con ningún ser vivo fuera de insectos, ave-cillas, largartos y los perros de un troglodita al que luego me referiré. En un silencio y vacío de campana neumática, la Capadocia de piedra volcánica esculpida y forjada por la erosión eólica, aparecía a los dos supervivientes indultados por el cataclismo o explosión atómica evanescente y hermosa como un espejismo.

Sucesión de recuerdos e imágenes pugnaces: beatitud serena del orbe después del apocalipsis; impresión de ser los últimos ejemplares del extinto homo sapiens; captación intensa, con los cinco sentidos, de manifestaciones y signos de vida orgánica posteriores a la catástrofe; trayecto a monte traviesa siguiendo atajos minúsculos, sendas dudosas, pistas que no llevan a sitio alguno y bruscamente se borran. Después de la meseta abrupta y austera, el alucinador escenario creado por la conjunción de los elementos me arrebató de nuevo a Gaudí: columnas tocadas con gorros o cucuruchos, alienadas como lápices emblemáticos, alfabetizadores; bosques de conos, agujas, flechas, obeliscos, medusas fósiles; imprevistas variaciones cromáticas; ruptura de la funcionalidad normativa; incandescencia mística; puro, racional delirio arquitectónico. En el valle de Göreme y, más allá, camino de Zelve, nuestra mirada abarcaría aun iglesias sin fieles agujereadas en escarpas frías o insertas en el interior de los conos, monasterios abandonados, celdas de eremitas, paredes con cruces pintadas o esculpidas, vestigios de vida eremítica de anacoretas fugitivos del furor de los iconoclastas, enormes colmenas rupestres con ventanas, pasadizos, escaleras, liniernas, en las que Cristo, la Virgen y Apóstoles alternan con san Jorge y el dragón, santa Catalina y santa Bárbara. Inscripciones helénicas, trazadas por los monjes, rememoraban también las que adornan monumentos gaudianos.

En el curso de esa impregnadora e irreal caminata, al trepar una cuesta algo quebrada en busca del pueblo, nos sorprendió el ladrillo o, por mejor decir, el concierto de ladrillos de una jauría de perros, cancerberos de alguna de las grutas o capillas solitarias. A medida que ascendíamos, su violencia arreció. La cautela aconsejaba alejarnos de ellos; con todo, la curiosidad fue más fuerte. La vereda conducía sin duda a una cueva habitada y, tras la jornada peregrina en un ámbito asolado y desierto, el deseo de comunicar con el prójimo barrio nuestro miedo. Llegados a la vivienda rupestre, advertimos que no corríamos peligro alguno: los perros estaban bien sujetos y callaron de pronto, dóciles al chasquido del látigo que empuñaba el amo. Este, el troglodita, vivía en una oquedad rectangular abierta a un metro de altura en la pared de la caverna que le servía de zaguán: una recámara convertida en alcoba, con jergón y almohadillas, aislable del resto por una cortina medio descubierta. La disposición fantástica del lugar, su decorado heteróclito me cautivaron y gracias a una instantánea que saqué de ellos los puedo describir con exactitud: retrato en color de Atatürk, cromos religiosos, grabados ingenuos, fotografías de una antigua Peña de excursionistas; pieles de cordero y cojines tapizados de tela chillona cubren el poyo de obra en el que se acuestan los perros. El dueño de barba silvana y blanca leía sentado en el lecho y se limitó a contestar a mi saludo con una inclinación de cabeza. De vez en cuando, siempre sumido en la lectura, hacía restallar el látigo para amansar la inquietud de los guardianes. Fotografíe a éstos, tendidos en sus pieles de cordero y, antes de despedirme del anfitrión mudo, di una última ojeada al cuadro. Fue entonces, mientras inspeccionaba el pequeño escenario compuesto por la gruta y su recámara, cuando reparé en una frase garabateada en el hueco lateral: *Ahir senyor, avui pastor!*

¿No había dicho o escrito Gaudí algo parecido? A riesgo de pasar por impertinente, la retraté. Pero el carrete se había atascado o estaba mal sujeto: la foto, en cualquier caso, se veló.

Me fui de Turquía sin saber si había soñado o el grafito existió de verdad.

3

De vuelta a Capadocia seis años después, mi objetivo primordial es dar con el viejo. Recuerdo bien mi anterior trayecto por la montaña y estoy seguro de localizarle con facilidad. No obstante, mientras me apercibo para el encuentro, las dudas me asaltan. ¿Seguiré recluido en el mismo lugar? ¿Cómo lograré forzar su silencio? ¿Alcanzaré a sonsacarle lo que quiero saber con mi vocabulario vacilante y modesto? ¿Qué vía debo tomar para abrirme a él y ganar de algún modo su confianza? Como medida prudencial y a fin de favorecer nuestro acercamiento, decido prescindir de la cámara fotográfica. Iré a verle como antiguo amigo, agradecerle su breve y fortuita hospitalidad. La idea de ofrecerle algún presente me tienta pero la desecho: ¿no tendría quizás el aire sospechoso de una torpe tentativa de comprar sus informes y conocimientos? Mejor aparecer tranquilo y despreocupado, en los antípodas de ese *Greek bearing gifts* cuyos obsequios, lejos de predisponer a su favor, suscitan el recelo instintivo del destinatario: presentarse en la cueva sin más, inmune a la ferocidad de los perros, como buen conocedor de los parajes y la indómita personalidad del amo.

Después de alquilar un taxi hasta las cercanías, me oriento en seguida entre los conos y rocas volcánicas y me planto en unos minutos en la vivienda del viejo. Una radio de pilas transmite música gregoriana y en los arbustos próximos a la gruta diviso toallas y prendas puestas a secar. Los perros, esta vez, no me ladran: duermen al sol y me miran con indiferencia. El viejo continúa acomodado en el jergón de su recámara, con la cortina descubierta, en la misma postura en que le había dejado al término de mi anterior visita: todo se halla exactamente igual que antes y parecería natural que iniciase la plática con un sosegado "decíamos ayer..."

Mientras recorro a mi florilegio de saludos y fórmulas de cortesía turcos, se contenta con acariciar el lomo de uno de los perros tendido en el poyo con la punta flexible del látigo. Yo permanezco de pie, un tanto embarazado, en el abovedado zaguán de la gruta pero se encara finalmente conmigo y me mira con curiosidad.

"¿Es usted catalán?"

"No; es decir, sí." Sus ojos azules me observan fijamente y concluyo: "Bueno, en realidad, no".

Su buen manejo del idioma me ha pillado desprevenido. Astutamente, me esfuerzo en ocultarlo y me abstengo de preguntarle cómo y cuándo...

"El Maestro huye especialmente de los catalanes, aclara. Tampoco quiere saber nada de los españoles ni de los extranjeros que se interesan por su obra y escriben disparates sobre ella. Pero los catalanes le molestan más."

Hay una larga pausa durante la que me examina de arriba abajo, como para establecer mis coordenadas auténticas.

"Al menos, esta vez, no ha venido usted con su Nikón", comenta aprobadoramente.

"Sí, he preferido dejarla. Pensaba que..."

"Ya conoce usted su vieja manía contra los fotógrafos. Fuera de la época en la que se hizo retratar por Audouart y la de las pocas instantáneas que le sacaron de excursión con su padre y sobrina, todas las fotos se las hicieron siempre a hurtadillas, aprovechando una ceremonia o su profunda devoción religiosa, como la de la procesión de Corpus en Barcelona... ¿La recuerda?"

Le digo que sí: no el joven arquitecto pelirrojo, de tez blanca, ojos brillantes de iris azul claro, nariz de puente elevado y frente alta sino un anciano de cabellos y barba blancos, con un cirio en la mano y el *canotier* bajo el brazo, calzado de unos zapatos burdos...

"Con la edad, su fobia se ha agravado. Si descubre la presencia de algún turista rondando con su máquina por las cercanías del lugar en el que trabaja, se esconde inmediatamente en el laberinto de iglesias rupestres y no se le vuelve a ver durante mucho tiempo."

Los nuevos datos, añadidos a su empleo continuo del presente verbal, me dejan literalmente confuso: le oigo sin escucharle mientras, mentalmente, procedo a unos cálculos elementales y paso revista a mis sólidas certidumbres.

"Si le he entendido bien, digo al fin, habla usted de él como si todavía estuviera vivo."

El viejo aprueba con la cabeza y pregunto fríamente, evitando todo amago de ironía o humor: "¿Se trata de una resurrección o cree usted en la transmigración de las almas?"

"Ni una cosa ni otra, responde. Sigue vivo, eso es todo y, lo que es más importante, trabaja noche y día, como nunca, completando y corrigiendo su inmensa obra. ¿No ha visto usted sus últimas chimeneas y torres en el valle de Göreme? ¿Es lo más acabado y perfecto salido hasta hoy de sus manos?"

"Veamos, le digo. Según usted, si las reglas de aritmética no me fallan, rozaría ahora los ciento treinta y cuatro años, ¿no es cierto?"

"¿Qué tendría eso de particular? ¡Una minucia comparada con la edad de los antiguos patriarcas de la Biblia! ¿Debo recordarle que estos santos varones vivieron justamente en estas montañas? Acá la longevidad es muy común y puede tropezar usted en Capadocia con muchísimos centenarios: la mayoría de ellos ignoran su edad real y la cuentan a partir de la que figura tardíamente en sus documentos. Gaudí, como usted sabe, procede de una familia en la que abundan los ancianos. Si su padre vivió noventa y tres años en una ciudad contaminada por toda clase de desechos éticos e industriales, puede imaginarse fácilmente qué edad habría alcanzado en estas tierras en las que el clima y frugalidad conservan."

Mi interlocutor arroja unos mendrugos a los perros y aprovecha mi silencio para escurrirse de nuevo, estimulado aparentemente por mi aire de abrupta incredulidad. Las evidencias históricas que puedo oponer a sus argumentos son en efecto de peso: el atropello de Gaudí el 7 de junio de 1926 por un tranvía de la línea 30 en el cruce de las calles de Bailén y Granvía; la vilipendiada actitud de los tres chóferes de taxi que, en vista de su misero atuendo, rehusaron transportarle; la intervención del guardia civil Ramón Pérez para conducirlo al puesto de socorro desde el que fue trasladado al hospital de la Santa Cruz; su célebre y simbólica agonía entre los pobres conforme a sus propios deseos...

"¡Leyendas, nada más que leyendas fruto del remordimiento y culpabilidad colectivos! ¡Estampas ejemplares para la hagiografía oficial!"

Sin dejarme impresionar por la seguridad con la que se expresa, apporto inmediatamente nuevas pruebas contra su impávida sinrazón: las numerosas instantáneas del paso de la comitiva de su entierro por la plaza de Cataluña, las Ramblas, calle Fernando, la catedral. Me acuerdo incluso del nombre del fotógrafo, Segarra, y de la inclusión de aquellas en los archivos de la cátedra Gaudí. Como la firma del viejo parece inmovible, recurriré, de *querre lasse*, al argumento supremo.

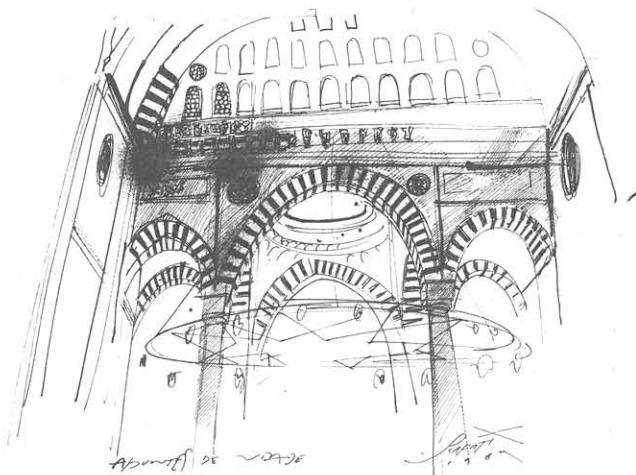
"Entonces, ¿quién fue enterrado en la cripta de la Sagrada Familia, en la capilla de la Virgen del Carmelo?"

El viejo aguarda unos instantes con la vista baja y, al topar de nuevo con mi mirada, se limita a preguntar suavemente:

"¿Cree usted de verdad que el cadáver de Santiago Apóstol se halla en su tumba de Compostela?"

4

Siguiendo las orientaciones escritas del viejo, irás a visitar los conos y chimeneas fungiformes en donde, según él, trabaja últimamente el Maestro. Aunque convencido de que hurtará el cuerpo y eludirá tu vecindad indiscreta, no llevarás cámara fotográfica ni siquiera un cuaderno o papel para tomar apuntes: su misantropía podría exacerbarse, te ha dicho, e inducirle a ocultarse hasta tu partida en el laberinto de cuevas. Vestido de ocre como el suelo que pisas, procurando fundirte camaleónicamente con el medio, llegarás al lugar indicado en el plano. La insólita unidad compositiva de los peones, torres y alfiles del juego de ajedrez desplegado en el valle te transportará a la visión de las cúpulas, chimeneas y cajas de escalera de Can Millà. Zócalos pétreos, cuyo relieve y rugosidad acentúa el uso de piedras de forja y prismas naturales de basalto, salvan los desniveles entre los conos rocosos y descubrirás, excitado, la presencia disimulada de ladrillos de fábrica manual y piezas vidriadas. Como en la Pedrera o parque Güell, el contemplador asiste a una simbiosis gradual de las diferentes estructuras del paisaje: materiales cerámicos, cuidadosamente adaptados a la topografía del lugar, se articulan con suavidad en el oleaje sinusoidal del cercano ribazo y el azul purísimo del cielo. La rudeza de la mampostería de piedras salientes se compensa, como es frecuente en Gaudí, con la introducción de componentes decorativos y naturalización orgánica de los remates: conchas crustáceas, avejillas de talla policromada, nidos de *trencadís*. Como podrás comprobar de visu, la mano invisible del arquitecto ha pulido y acendrado la prodigiosa creación de los cuatro elementos: en la peonza monumental señalada con exactitud por el viejo, hallarás una delicada combinación de cerámicas, verdugadas de ladrillo y azulejos trocea-



dos, cuidadosamente dispuestos. Cuando penetres en la gruta excavada en el interior del cono, te situarás de golpe en el espacio ideal de Gaudí: la luz se esfuma a través de lucernas cilíndricas, de aberturas trapezoidales y la escalera construida hace siglos por los monjes sigue el trazado serpenteante del muro y se enroscas en helicoides hasta desembocar en una especie de mirador armado sobre arcos parabólicos naturales, astutamente solapado por un paramento exterior de granito. Apenas llegado a la cima, observarás diversos signos de una presencia humana: fogoncillo de pedruscos, rústico cuenco de barro en cuyo fondo hay residuos ya secos de una cocción de hierbas, cubiertos y enseres a medio fabricar. Su dueño ha abandonado el lugar recientemente, quizá de forma precipitada, pues no ha llevado consigo en la huida la talega en la que compendia la prueba de sus aficiones de micólogo y botanista. ¿Habrá aplicado la oreja al suelo como los indios y adivinado tu irrupción en el bosque encantado? El grafito trazado junto a la albardilla vidriada del muro te sobrecogerá de júbilo: *De la llar al foc, visca el foc de l'amor*. Tu intuición de escudriñar la fábrica abigarrada del muro en busca de un posible mensaje ha dado en el blanco. ¿Quién diablos puede haberlo escrito sino el mismísimo Gaudí?

En días sucesivos, mientras registrarás minuciosamente conos y megalitos o humearás las iglesias rupestres de Göreme, acumularás nuevos e irrefutables signos de su inmediatez esquiva: fogones, mazos de hierba seca, peines y utensilios creados con sus propias manos. Sus consabidas citas también: *La Glòria es la llum, Oh, l'ombra de l'estiu*. A veces, como un genio ladino y matroero, el Elusivo se divierte en alterar burlonamente el contenido de su mensaje: *Al cel tots en serem d'accionistes*.² Un atardecer, al rastrear un homiguero de viviendas trogloditas de Aviclar se escurrirá de entre tus manos por cuestión de minutos: la olla en la que cuece sus hierbas humea todavía. Aguardarás toda la noche, mas no aparecerá. Resignado, te acucillarás junto a la lumbre y sorberás lentamente la infusión preparada por el Maestro con la devoción y recogimiento de quien se dispone a comulgar.

5

Instalado en su alcoba excavada en la roca, el viejo se arropa friolera y pesadamente el calor con su zamarra y mantas de lana. Los perros parecen sumidos en un profundo letargo y permanecerán, durante vuestra conversación, en el pozo inferior cubierto de pieles de cordero, como si alguien los hubiera emponzoñado o drogado.

"Lo que ha podido ver usted y otras muchas cosas que descubrirá a medida que extienda su conocimiento del terreno, son la culminación lógica de un proceso que se gestaba desde hacía años. ¿No había dicho acaso que seguir a la naturaleza es la manera de continuar la creación divina? La originalidad, insistía, es volver al origen. Su interés por las rocas de Fra Guerau y la sierra de Prades, la adhesión a la Asociación Catalana de Excursiones Científicas obedecían no sólo a su pasión por la geología y botánica: respondían también a una necesidad interior, al fuego de su querencia mística. La obra anterior, sujeta a la conveniencia de sus presuntos mecenas, le parecía una chapuza frente a las posibilidades creadoras que le brindaba el paisaje. Así, en vez de reinventar de modo abstracto las formas existentes, se propuso enriquecer y coronar lo que la naturaleza ofrece como dádiva. Los ribazos, cantiles y rocas erosionados responden a las mismas normas que rigen el ámbito de la arquitectura. ¿Qué diferencia hay entre el acantilado rocoso de la Pedrera, una auténtica montaña urbana, y los que puede contemplar aquí? ¿Qué más da que los volúmenes y formas tortuosas de ese inmenso bosque de piedra de Aviclar sean producto de la acción tectónica, la corrosión eólica o hayan sido elaborados por el Maestro? ¿No respetan en cualquier caso las leyes del equilibrio y la gravedad? Las esperas inútiles y humillaciones de sus últimos años barceloneses, sin conseguir avanzar las obras del templo expiatorio de la Sagrada Familia le llenaron de amargura y él buscaba instintivamente la alegría y la luz. Aquí, en su retiro de ermitaño, ha podido llevar a cabo sus viejas elucubraciones naturalistas: en lugar de estructuras puramente geométricas y funcionales, las suyas son geológicas e incluso orgánicas. Su obra prolonga humildemente la Creación."

El viejo interrumpe su discurso para encender una fogata. No te atrevas a fijar su avanzada edad, pero en el lapso transcurrido desde el primer encuentro su salud ha dado un bajón. Al descender de su habitáculo repara en que se estremece de frío y parece aquejado de leves temblores. Durante unos instantes revolverá las alacenas de la recámara y sacará un cazo de metal medio lleno de agua, en el que pondrá un puñado de hierbas.

"¿Por qué precisamente Capadocia?", digo al fin.

"Gaudí se sintió atraído siempre por la vida ascética de los eremitas, responde el viejo. En su celda del parque Güell, no sé si lo sabe usted, dormía ya en un jergón de paja y en cierta ocasión, creo que en 1894, estuvo a pique de morir a consecuencia de un severo ayuno en Cuaremas. Nada más natural que al desaparecer de aquel medio positiuista y mediocre en el que se asfixiaba, se acogiera a la tierra en donde se fundaron los primeros cenobios y comunidades de monjes. Como los arameos y caldeos fugitivos de persecu-

ciones y matanzas, encontraría en la vida troglodita, en las bellísimas iglesias rupestres, su hábitat ideal."

"La explicación es seductora, desde luego, admito; pero no aclara el enigma de su reaparición en estos parajes. No veo nada en el período público de su vida —si es que nuestra versión de los hechos es correcta y vive y trabaja efectivamente aquí— que establezca un vínculo cualquiera entre él y Capadocia. ¿La conocía quizás a través de algún grabado o fotografía? ¿Hay testimonios o pruebas de que se refiriera alguna vez a ella?"

"Podría haber venido simplemente en busca de la misteriosa Satalia descrita en L'Atlántida y que el bueno de Mossen Jacinto sitúa en el Asia Menor, ¿no le parece?"

"Confieso que no se me había ocurrido la idea. Con todo, no deja de ser una hipótesis."

"Mire usted, joven —porque, aunque cincuentón, para mí todavía lo es—: el espacio físico y cultural del Islam le fascinaba. Su único viaje de juventud fuera de España no fue a París ni siquiera a Italia sino a Marruecos. En los archivos de la Escuela de Arquitectura de Barcelona en la que estudió había fotografías de templos hindúes y alminares caiotas. También le atraían las formas esbeltas de las mezquitas del Sáhara y el Sudán. Su inspiración no fue nunca renacentista ni neoclásica: él buscaba, como Cervantes y Goya, la España profunda y la halló en los estratos ocultos del enjundioso mestizaje mudéjar. El rechazo absoluto del sistema y criterios de la época le condujo a la afirmación de los valores propios frente a los universalmente acatados. Su aprendizaje de la soledad fue duro pero fecundo. Conforme entraba en la posesión de su verdad, rechazó y se alejó de la de sus paisanos. El *bon seny* y *avara poverà* de los burgueses chocaban con la incandescencia de su fulgor místico. Paso a paso, el mudejarismo juvenil asimiló el gótico y el barroco, se explotó en una visión descondicionada de la proliferante geometría de la naturaleza. El hombre ha de sumarse constantemente, día a día, explicaba, porque la inspiración no basta. Europa no podía aportarle ya nada: por eso se vino aquí."

"Todo es en efecto muy plausible, le digo. No obstante, los historiadores exigen pruebas y, fuera de una serie de presunciones bastante turbadoras, el caso es que carecemos de ellas. Si no me equivoco, en la cripta de la capilla en donde está su tumba..."

"¿No me hable usted de lápidas ni placas conmemorativas! Basta que lea 'aquí nació, vivió o murió fulano de tal' para que la distancia insalvable entre realidad y escritura me llene de dudas. ¿Quién me garantiza que aquello es cierto? ¿No serán datos y elementos forjados para reforzar el supuesto relato histórico y las leyes de la verosimilitud? Acuérdesse de Herodoto y de la frase lapidaria de Vives: *¡Mendaciorum pater!* Si todas las biografías son ficciones, ¿por qué habría de ser verdadera la de Gaudí? La única inscripción convincente la leí hace muchísimos años en una hermosa mansión de madera del barrio francés de Nueva Orleans: 'Napoleón fue invitado a vivir en esta casa después de su derrota en Waterloo'. ¡Por fin me encontraba frente a una evidencia incontestable! Fue invitado, seguro que fue invitado: pero no fue."

"Entonces, según usted..."

"¿Deje de acumular pruebas dudosas y abandónese a la inteligencia del corazón! Gaudí se ha retirado del mundo como los novicios de clausura después de pronunciar sus votos y prosigue solitario, inmune a la reprobación como al elogio, su obra magistral. El panorama que puede abarcar en Capadocia muestra la apoteosis de su genio. Con paciencia y modestia, podrá seguir usted a solas los pasos de su itinerario místico y creativo. Pero debe prepararse espiritualmente a ese encuentro y merecerlo; en corto, hacerse digno de él."

El viejo ha acabado de hervir su infusión y vuelca el contenido del cazo en dos cuencos de barro. La pócima es amarga: curiosamente sabe igual que la dispuesta por el troglodita invisible en los laberintos subterráneos de Avçilar. Como entonces, mis sentidos parecen agudizarse al beberla y, simultáneamente, me invade una grata sensación de paz.

Las llamas de la fogata, huidizas, cambiantes, colorean y ensombrecen a brochadas el cuerpo inmóvil de los tres perros, agarrotados por el *rigor mortis*.

6

A fin de purificarte y alquitarar tus sentidos e ideas, comenzarás por despojarte de tus bienes y los criterios egoístas de utilidad: venderás la máquina fotográfica a un precio irrisorio y entregarás éste a un pordiosero acurrucado junto a la puerta de la mezquita; abonarás la cuenta del hotel y repartirás tus posesiones entre los mozos y camareros; vestido pobremente, como el arquitecto el día de su atropello, dejarás el confort de Ürgüp y te encaminarás con un simple talego a los conos y chimeneas gaudianas del asolado esplendor de Avçilar. Tu presencia en el lugar será leve, discreta y erátil como la del Maestro. Aprenderás a buscar cobijo en las cuevas e iglesias abandonadas, dormir con el estómago vacío, prescindir del reloj, alimentarte de infusiones de hierba seca, saborear la plenitud diáfana del paisaje, afinar y pulir día tras día tu inteligencia y sensibilidad. Elusivo y atento, inaccesible y cercano, Gaudí vigila tus pasos y te manifiesta de cuando en cuando su amable solicitud; en la capital de un cenobio rupestre, cuyas columnas de arco parabólico sostienen un arquitecno ornado de medallones circulares idénticos a los del parque Güllü, hallarás una página impresa con los versos de Verdaguier sobre el jardín de las Hespérides; en el remate de uno de los conos, horadado de lucernas y alveolos como una gigantesca colmena, darás con el grafito de una cita de Góngora —*Extraño todo, el designio, la fábrica y el modo*— que no sabrás si alude a su singular aventura creativa o al delirio suntuoso de Capadocia. A veces, al acogerte a la sombra de alguna gruta, descubrirás listo, humeante, expresamente preparado para ti, el perol o la olla en los que suele hervir sus pócimas: sediento, desfallecido, beberás la infusión con sorbos cautelosos y verificarás al punto que tu cuerpo se agiliza y levita ajeno a las restricciones del tiempo y espacio: un paseo iniciado entre las columnas fungiformes y peonazas inamovibles de Zelve se prolonga sin transición a la azotea y remates de mosaico de la Pedrera o los caminos flanqueados de jardineras del parque Güllü. Artificio y creación se confunden: el aparente caos del paisaje subraya en realidad la sutil trabazón de sus elementos, la mano secreta del trujamán. De noche, volúmenes y masas corpóreas cobran una forma animada, la silueta de los conos encapuchados se alarga y asistirá desde tu madriguera a una procesión solemne de nazarenos, entre megalitos y antorchas, camino del ribazo de su montaña urbana, de la modulada verticalidad de las torres del Templo.

Gaudí, no obstante las reiteradas pruebas de tacto y benevolencia, rehuirá el encuentro. En vano clamarás a grito herido, después de haber apurado su amable infusión de hierbas, que nada tienes que ver con los Calvet, Batlló, Milà de tu mezquina tierra; que aborteces como él a esa burguesía rapaz que utilizó su genio sin comprenderlo; que tú también has roto con ella y vagabundeas apátrida por los lugares y tierras que le fascinan: tu voz se perderá en los valles corroídos por la erosión eólica, entre las fisuras y



grietas de las piedras sujetas a lenta, milenaria tortura. El día en que creas divisarle al fin, enmedallado en una especie de camafeo, pálido, pelirrojo, barbudo, nariz recta, frente despejada, como en la fotografía de Audouard, te pecarás de que tienes los ojos cerrados y sueños despierto. Pese a tu consumo regular de hierbas con virtudes alucinógenas, el milagro o visión no se producirán.

7

En el transcurso de las semanas de mi frustrado asedio a Gaudí, tiré por la borda numerosas costumbres y hábitos, me sometí a abstinencias y ayunos, mortifiqué los sentidos, acampé en un presente sereno, hice voto temporal de pobreza, perdí varios kilos, envejecí con una barba grisácea, abracé mi condición de ermitaño con exaltación y rigor. No conseguí la aventura acechada, pero el ardor de la búsqueda me consumió.

Débil, descaecido abandoné el universo gaudiano de Avçilar y Göreme y, antes de volver a mi punto de partida, me acerqué a despedirme del viejo. Un sol obsesivo, despótico, calcinaba el sufrido paisaje de piedra y hasta lagartos e insectos parecían ocultarse de él. A pocos metros de la gruta, me sorprendió la palpable densidad del silencio. No había nadie y el interior del habitáculo —poyo, recámara, alacenas— ofrecía un aspecto de desolación y pillaje. Los escasos muebles y enseres se había esfumado con el amo y alguien había quemado con saña los últimos vestigios de su presencia.

8

Las hierbas empleadas en las infusiones y pócimas que bebí durante el período que abarca el relato y el de su posterior escritura crecen silvestres en las zonas montañosas de la cuenca mediterránea, tanto en Anatolia como en Cataluña. Gaudí solía buscarlas en sus frecuentes excursiones al monte pero nunca reveló la receta de su preparación. Si murió, como pretende la historia oficial, se llevó el secreto a la tumba.

Notas

1. La frase verdadera de Gaudí reza: *Ahir pastor, avui senyor* en una referencia a las vicisitudes de su comendatario el ennoblecido conde de Güell.
2. En realidad, tras escuchar los coros de Clavé, comentó: *Al cel tots en serem d'orfeonistes*.

Soy Roca. Félix Luna.
Sudamericana. Buenos
Aires, 1989, 499 págs.
Alrededor
de A 6.400



Así como Pierre Menard, en el relato de Borges, había logrado realizar la paradoja de escribir el texto que otro ya había escrito, Félix Luna, al escribir la biografía de Julio A. Roca como *autobiografía*, logra hacer que Roca escriba sus memorias como si fuera Félix Luna escribiendo una biografía. Un estilo invariable para narrar la historia argentina a través de las "personalidades" que se destacaron en ella, lo convierten a las claras en un romántico del siglo XX. De este modo, se podrían leer sus Yrigoyen o Alvear, por ejemplo, como fragmentos de la prosa historicista del siglo XIX aun cuando refieran acontecimientos del siglo XX.

El ejercicio no es sólo una demostración de ingenio e ironía sino una forma de constatar que Luna conoce algunas de las posibilidades del relato histórico, tal como hace varias décadas se viene teorizando. Lo que quiero decir, sin dudar, es que el libro no se presta más que para el chiste fácil: Félix Luna hace tiempo que tiene problemas con el rock, Félix Luna no es Flaubert y mucho menos Michelet. Pero tampoco es García Márquez como para que su biografía del prócer tenga algún atractivo adicional para los lectores impregnados de realismo mágico combinado con biografías épicas.

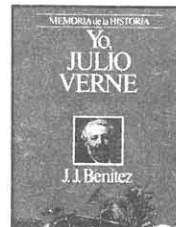
A pesar de todo, no se puede dejar de destacar su intento de "aggiornarse" a las nuevas posibilidades del reducido mercado de libros argentinos. Sólo que cualquier persona puede darse cuenta de que eso no alcanza cuando se trata de hablar sobre uno de los períodos más relevantes de la historia argentina, durante el cual surge a fuerza de voluntad y autoritarismo la fisonomía de un nuevo país.

Cualquiera que se ponga en el lugar de tener que contar la historia del país debe tener, al menos, la capacidad de problematizar el material que trabaja, la posibilidad de dudar de los documentos, la imaginación histórica que le permita reconstruir acontecimientos con una perspicacia mayor que la de los folletines, la voluntad de pensar que las cosas pueden haber sucedido de un modo diferente de como nos fue contado. Félix Luna no lo hace y se encarama en el lugar del folletínista que trabaja sobre los *clisés* tanto retóricos como ideológicos. Una y otra vez vuelve a repetir lo dicho y desestima sus propias capacidades. Porque bien pudo escribir una novela y no una historia; no se trata de un problema de géneros. Se trata, simplemente, de escribir un texto con gancho que difunda lo ya conocido, que divulgue, sin más pretensión, las anécdotas ya gastadas y "relle-ne" los blancos de la historia con novelitas.

Luna cree que con un "cuantitativo" revoloteado entre las quinientas páginas del libro alcanza para representar la voz decimonónica y argentina de Roca; con ingenuidades de este tipo nos tropezamos a cada momento. El fracaso del novelista se ve relativamente compensado por un apéndice de notas y bibliografía que crea la ilusión de estar leyendo un libro de historia "de verdad"; sin embargo, no alcanza para echar algo de luz sobre un horizonte tenebroso.

Luisa Franco

Yo, Julio Verne. J.J.
Benítez. Planeta. Buenos
Aires, 1989, 319 págs.
Alrededor de A 4.000



Jules Gabriel Verne Allotte interpela al público argentino con la misma estrategia utilizada por el conquistador del desierto argentino; él mismo cuenta su vida a través de interpósita persona. Esta operación, que acerca la función de escritura a la de médium, no carece de antecedentes ilustres como es el caso de Marcel Schwob; sin embargo, utilizada con rigor industrial conformando colecciones de divulgación, exhala cierto tufillo a liviandad, a ligero entretenimiento, a impune y cordial artificiosidad, por no decir a kitsch. El escritor-intérprete de Verne es el enigmático J. J. Benítez —quien quizá oculta sus dos nombres por temor a una vulgaridad más flagrante aún—, que a partir de la investigación realizada descubre ciertos misteriosos puntos de contacto entre su persona y la del autor de *Las tribulaciones con un chino en China* (el exotismo es un sentido largamente fatigado).

Una breve selección de acontecimientos:

Julio Verne nace en Nantes durante el mediodía del 8 de febrero de 1828, de padre abogado y madre perteneciente a una familia acomodada que se dedica a la armaduría. El niño Jules transcorre su infancia a orillas del Loira, en la isla de Feydeau, un lugar de intenso tráfico comercial y marítimo. Entre las mercancías, el agua y los marineros florecería la vocación náutica de Verne; vocación cruelmente reprimida cuando a los once años recibe como premio a su intento de fuga hacia las Indias catorce latigazos que tardan dos semanas en cicatrizar y diez días de dieta a pan y agua. A los seis años aprendió a escribir; a los doce ingresa en el Instituto Real. La rigurosidad y disciplina del ambiente familiar ejercen una influencia indeleble en el temperamento del joven Verne. A los quince años escribe una tragedia en verso, mala. En 1847, cuando va a París a estudiar Derecho por imposición paterna, frecuenta los círculos literarios. Desde 1852 trabaja como secretario en el Teatro Lírico de París. Transcorre muchas horas en la Biblioteca Nacional documentándose acerca de los últimos adelantos científico-técnicos, lo cual prefigura lo que sería su vocación literaria definitiva: la novela de la ciencia. En 1856, después de haber buscado durante largo tiempo un buen partido, se casa con una viuda madre de dos hijas. Jules Verne es agente de Bolsa. Después de su primer gran novela, *Cinco semanas en globo*, en 1863 comienza para este autor un período de producción frenética obligado por los términos contractuales impuestos por su editor. Contra la extendida creencia de que fue un sedentario, Verne tuvo tres barcos y realizó por lo menos diez grandes cruceros e infinidad de viajes menores entre 1859 y 1885. A los sesenta años es elegido concejal; a los cincuenta y ocho, el disparo de un sobrino aparentemente alienado le produce una ranguera definitiva: no pueden extirparle la bala. Muere en 1905 dejando diez novelas inéditas que su hijo Michel irá publicando en años sucesivos.

De él ha dicho Guillaume Apollinaire: "¡Qué estilo el de Julio Verne! ¡Sólo sustantivos!"

Y Yuri Gagarin: "Ha sido Verne quien me ha decidido a la astronáutica".

Federico Loomis

Severino Di Giovanni, el
idealista de la violencia.
Osvaldo Bayer. Legasa.
Buenos Aires, 1989, 443
págs. Alrededor de A
5.600.-



Así como en 1970 Severino Di Giovanni encontró a través de Osvaldo Bayer la biografía que merecía, en 1989 ese mismo texto lo desdibuja. Las vidas de los difuntos nunca cambian, aunque sí las escrituras que se elaboran de ellas; después de un lapso de diecinueve años Di Giovanni quizá habría necesitado una representación que incorporara la virtual experiencia política de la izquierda argentina durante las dos últimas décadas. Sería un error solicitarle al libro de Bayer que asumiera tal responsabilidad —su texto consiste en una reedición que agrega ajustes documentales—, pero precisamente debido a esta circunstancia cabe señalar que este libro no reproduce la trayectoria de Di Giovanni sino que consiste en una atenta versión de ella.

Quizá para nadie deje ya de ser evidente que una biografía nunca reproduce la totalidad de la realidad que pretende representar; pero en ese malentendido provocado por cada autor, el de dar por sentado y trabajar como si lo que escribiera fuera lo fundamental y real, se asienta precisamente el género. El trabajo del lector de biografías, cuando no está dominado por la pasividad, consistirá precisamente en eso: en descubrir, sereno, la forma mediante la cual se dibuja para el biografiado un perfil y una trayectoria que convalidan la existencia de la escritura de su vida; y al mismo tiempo dejarse seducir por la casi humillante predisposición sacrificial del sujeto por convertirse en símbolo de alguna circunstancia o concepción concreta.

Sabemos que la vida no es así; sin embargo, hay casos en los que la fuerza de una obsesión ocupa y coloca toda una personalidad. Un ejemplo acabado lo constituye la historia de Severino Di Giovanni. De 1923 a 1931 se extiende su periplo argentino, coronado por el ajusticiamiento en la Penitenciaría de la Avenida Las Heras. El crescendo dramático de los últimos años de Di Giovanni fue también político, sentimental y policíaco. Ese aire de bandido de leyenda con el que se fue circundando —donde se mezclaban la astucia y la rebeldía, la temeridad personal y la frialdad política— alimentó el amarillismo de una sociedad hegemónica que tenía la fortuna de encontrar reunidas para su feliz represión las figuras del extranjero y del anarquista en una sola persona.

El oprobio al que se sometió la figura de Di Giovanni fue tal que recién con Bayer —casi cuarenta años después— se realiza un estudio riguroso y documentado; cuando, de algún modo, son las circunstancias políticas del setenta las que necesitan revisar un pasado trabajado por los prejuicios y la dispersión con el fin de encontrar una tradición más que legitimara el recurso de la violencia. Antes, el sensacionalismo periodístico y la trivialidad literaria pergeñaron un Di Giovanni aséptico que —como señala Bayer— cuando no estaba ennegrecido por su locura del coraje era un vilipendiador de la credulidad inmigrante.

En los comienzos, el centro de la acción política de Di Giovanni fue la campaña antifascista que en varios países del mundo estaba realizando el anarquismo. Compromisos afectivos, la propia afirmación del régimen de Mussolini y la complejidad de las relaciones ideológicas con otros grupos libertarios —que Bayer también recopila— van modelando a un Di Giovanni cada vez más comprometido con los acontecimientos del país. Preveía sin embargo, para él, el típico periplo del agitador anarquista, que parecía corroborar en la geografía su vocación libertaria también con la frecuencia y diversidad de sus viajes.

Rosa Liberman

RECIENVENIDOS

La emperatriz Josefina. Bernard Chevallier y Christophe Pincemaille. Javier Vergara. Buenos Aires, 1989, 335 págs. Casi todo de lo mucho que se ha escrito sobre Josefina de Beauharnais fue para sobrecargar las tintas en su tradicional reputación de mujer frívola y ligera.

En este caso, Chevallier y Pincemaille prefirieron revelar al público lector "otra Josefina". La tesis consiste en que si la futura emperatriz sólo hubiese sido superficial y dispendiosa no habría encarnado de ningún modo un destino tan excepcional, el cual resultaría de la conjunción entre un momento preciso de la historia y la aptitud de Josefina para aprovechar los acontecimientos de su época.

La Verdurita

"El inglés es un animal sorprendente. Compra una docena de esas cosas, las coloca en lo alto de un gabinete sobrecargado, donde parecen burbujas de marfil, y las olvida en una semana. El japonés las esconde en un hermoso saco de brocado o en

una apacible caja de laca hasta que llegan tres buenos amigos para tomar el té. Entonces las saca lentamente, y son contempladas con aprecio, entre tranquilas risitas, mientras tintinean las tazas, y regresan a su escondrijo hasta que vuelva el deseo de mirirlas. Así es como se disfruta de eso que nosotros llamamos curiosidades. En el Japón,

todo hombre con dinero es un coleccionista; pero no encontrarán ustedes amontonamientos de "cosas" en los escaparates de las mejores tiendas."

(De: *Viaje al Japón*, Rudyard Kipling. Laertes. Barcelona, 1988, págs. 33-34).

Por Pablo Avelluto

Invitación a la ópera. John Louis Digaetani. Trad. de Graciela Isnardi de Salas. Javier Vergara. Buenos Aires, 1989, 325 págs. Alrededor de A 5.600

John Louis Digaetani es una persona muy buena. Sus intenciones no pueden ser acaso mejores. Sus interlocutores son aquellos caballeros que saben perfectamente que llegado un momento en sus vidas sólo cabe, de una vez y para siempre, refinar los gustos culturales. El paso del tiempo no ha acabado con los verdaderos valores de la cultura universal. Digaetani, con espíritu pedagógico, ha sintetizado en un elegante volumen de tapas bordó el *know how* de la ópera.

Es cierto que hay que pagar algo más que un libro, aquello que se condensa en la aceptación de un pacto implícito propuesto por el autor: el lector aceptará en silencio su ignorancia, su desconocimiento supino no sólo del género, sino de lo que a Digaetani parece preocuparle en grado sumo: el entorno de la ópera, sus códigos sociales, su anecdotario. Sobre pasados la zona de la humillación necesaria que arrastra todo ritual de iniciación, el lector obediente preparará su entrada a la platea del Colón con

todo detalle.

La rutina pensada por Digaetani señala al inicio un apretado resumen de la larga historia de la ópera, desde Grecia hasta la segunda guerra mundial. Al elemento histórico sobreviene una detallada explicación acerca de los diferentes tipos de voces líricas, datos necesarios sobre qué es lo que hay que ver cuando lo que esté frente al lector sea *Aída* o *Carmen*, y algunos párrafos donde se enseñan los rudimentos indispensables para justificar el elogio técnico de una voz. El buen Digaetani ofrece asimismo una recorrida por el campo de la producción que vuelve a la Grecia antigua para en pocas páginas reaparecer en el mundo, para el lector más confiable, del cine y la televisión. El autor se toma su tiempo para desarrollar algunas consideraciones acerca de la figura del director de la orquesta, comentar las biografías de los más grandes cantantes de todos los tiempos, hasta concluir con el análisis somero de las, según el profesor Digaetani, "50 óperas más importantes".

Invitación a la ópera concluye con una bibliografía donde el lector podrá consultar algunos muy buenos libros sobre el tema, en los que se estudia la ópera desde la historia de la música y no desde la vergüenza de una guía de buenos modales culturales.



Actos de fe en Guatemala. Sara Facio/María Cristina Orive/Miguel Angel Asturias. La Azotea. Buenos Aires, 1989, 100 págs. Alrededor de A 17.000

Ver la fe como una revelación de alcances complejos es la experiencia que ofrece la reedición de *Actos de fe en Guatemala*, libro de 1980 que reúne fotografías de Sara Facio y de María Cristina Orive con fragmentos y pasajes de la obra de Miguel Angel Asturias. Tal vez se deba al origen de este volumen en el que presentan los cruces que los siglos y la dominación europea produjeron sobre los rituales y las prácticas religiosas, que el entrelazamiento de los textos y las imágenes con la fe pase del acto a la zona extraña del misterio.

Las miradas de Sara Facio y de María Cristina Orive logran evitar lo que podría prestarse a una menor resistencia. No hay espectacularidad ni patetismo, se rechaza tanto el recurso a lo pintoresco como el cínico elogio de la pobreza. En todo caso, se trata de una mirada que, sin perder el extrañamiento propio de la fotografía, es dirigida desde "atrás"; así, la cámara no importa, no protagoniza. Pero cada una de las imágenes de este libro no ignora su condición de tal. Así, la técnica que de ellas se desprende es acorde con el tono de la obra, en materia de composición, manejo del color, encuadre, etc.

La noción de misterio incide en la experiencia de quien observa las páginas del libro y las acompaña de los versos del poeta guatemalteco. Una atmósfera dentro de la cual se va generando la idea de que es algo fundamental y superior aquello que se pone en escena en cada uno de esos rituales mezclados que parecen arquetipos del mestizaje del continente. Desde el inicio mismo de este verdadero ensayo, con sus imágenes del espacio geográfico de Guatemala, hasta los modos en que se disponen cada uno de los sujetos que capta la cámara, el libro se transforma en un objeto casi mágico, cuyas virtudes son las de siempre: el mismo viejo asombro por el ritual.

La calidad de la obra, su presentación, la puesta en página de imágenes y textos, epígrafes y las traducciones al inglés y francés revelan los logros de un trabajo de edición fotográfica en el que desde hace varios años se proyecta la editorial que ha llevado a cabo la reedición de *Actos de fe en Guatemala*, obra que recupera, desde una zona no frecuente, la mirada sobre Latinoamérica y su cultura.



El loco Chávez. Carlos Trillo y Horacio Altuna. Clarín-Aguilar. Buenos Aires, 1989. Alrededor de A 2.100

Por segunda vez, el personaje de Trillo y Altuna encuentra recopilados algunos de sus episodios bajo la forma del librito apaisado, característica de estos casos. Ahora que el lugar privilegiado que ocupó por años en la contrapunta del diario *Clarín* es llenado con las aventuras de un personaje que emerge con las formas de una prolongación del loco Chávez, su ausencia se destaca. Puede decirse que el loco Chávez es uno de los grandes personajes de la historieta argentina en mérito a un listado de razones al que no escapa el dibujo realista de Altuna, con sus escenarios reconocibles, el manejo del costumbrismo en los guiones de Trillo, el trabajo sobre tipos sociales característicos de una idea de "porteñidad" que, si bien es discutible, se desarrolla fiel a sí misma.

Lo que la lectura del libro de *El loco Chávez* deja ver es una pregunta que aún no ha encontrado su respuesta. Se trata de aquello que tiene que ver con los lugares comunes de la historieta nacional, transposición análoga a la de numerosos fenómenos de la cultura popular urbana. En este sentido, es notable cómo, en ciertos pasajes, el loco Chávez se transforma en una imagen capaz de reproducir al infinito los rasgos que definen su lugar de origen: el diario *Clarín*. Las relaciones entre el personaje y el diario se traducen en la apología de ambos. Los temas y los enfoques de uno son los del otro, complementado con los demás personajes de la tira, como Malone, estereotipo de intelectual, Pampita, la buena y tímida chica proteña, etc.

En un lugar complejo se produce el contacto entre un personaje de historietas y algunos significados privilegiados en el terreno de la cultura popular. De aquí que en las muchas y legítimas razones del enorme éxito del loco Chávez se encuentren depositados los motivos de un modo de pensar lo popular que lleva consigo el encanto de las polémicas irresueltas en la cultura.

John Lennon, mi hermano. Julia Baird y Geoffrey Giuliano. Trad. de Ana Mendoza. Prólogo de Paul McCartney. Temas de hoy. Buenos Aires, 1989, 223 págs. Alrededor de A 4.400

Los años pasan y las historias acerca de la vida de John Lennon continúan entregando litros de tinta a las imprentas, con la siempre vana promesa de revelar algún misterio que tenga el sentido de una nueva "clave" para interpretar la obra del músico. El modelo, que se reproduce desde los años de los Beatles y no parece dispuesto a reconocer sus síntomas de agotamiento, ha generado uno de sus diseños acaso más monstruosos: la biografía familiar. *John Lennon, mi hermano* presenta, a partir de la mirada cándida y orgullosa de la hermana de aquel señor tan famoso, un ingenuo relato sobre la niñez del autor de "Imagine" y sus últimos años en Nueva York.

John Lennon, su hermano, era un buen chico, de una buena familia británica, preocupado por sus vínculos de sangre y que llegó a lo que llegó gracias a su fuerza de voluntad, su perseverancia y la constancia de sus objetivos en la vida. Si se le perdona cierta tendencia a adoptar una pose de niño rebelde, haber terminado sus días junto a esa mujer tan fea y mala, cualquiera se dará cuenta de inmediato que Lennon, el millonario, hubiera sido el partido ideal para una hija en edad de merecer. En estas ideas, comienza y termina el relato que cuenta la hermana de Lennon, hija del segundo matrimonio de su madre, atrave-

sada por la insignificante pluma de Geoffrey Giuliano, de quien se sabe que edita la revista *Beatlefan* y que posee la mayor colección de objetos raros de los Beatles.

Julia Baird justifica su libro a partir de la necesidad de aclarar definitivamente los rumores y malentendidos que circulan por ahí acerca de los orígenes de Lennon. Su argumento señala que ella, actualmente una acomodada señora de Cheshire, no hubiera escrito este libro, a pesar de haber sido tentada en numerosas ocasiones para hacerlo, a no ser para desmentir dos cuestiones que, a todas luces, resultan fundamentales: 1) que John Lennon haya pertenecido a una familia de clase obrera. "Siempre fuimos clase media", afirma la autora, y 2) que mamá Julia, que murió en un accidente de automóvil, había abandonado alguna vez al pequeño John, por lo menos hasta ese nefasto momento, tal como afirmaron numerosos biógrafos que "hablaran por hablar".

Ni niño pobre con hambre, ni niño abandonado. La hermana de John Lennon elimina algunas de las coartadas clásicas de los hombres geniales. Sin embargo, son muchos los que suponen que alguna cosa debe haber sucedido —y esto el libro no lo cuenta— por la cual John Lennon sigue representando algunas cuestiones importantes, al tiempo que su hermana, la dama de Cheshire, se gana la vida enseñando francés y escribiendo biografías hogareñas sobre su hermano muerto.

Posdata: Con motivo de las próximas fiestas, este reseñista hace votos para que Yoko Ono reconsidere su actitud, denunciada valientemente en las páginas de *John Lennon, mi hermano*, y vuelva a incluir a su cuñada, Julia Baird, en las listas de envíos de regalos navideños.

EL BUSCON

Zascandileando, la humanidad desentendida del furor de la canícula, ataca Don Pablos la boca libresca de Las Luces, sita en Avenida de Mayo 615. Allí, en la medianía, dos mesas se jactan de módicas tenencias: a 400 australes, 3 por 1000, se ofrecen *El diablo sobre las colinas* de Cesare Pavese (Salvat), *Brillos de Luis Gusmán* (Sudamericana), *La orquesta de cristal* de Enrique Lihn (Sudamericana) y títulos de Mutis, Spark, Osborne y otros. En otra mesa, los biliosos volúmenes de Tor y diversas colecciones de terror y ciencia ficción se proponen en espasísimos 200 duros. Virada esta vez hacia las nobles artes plásticas, la ocasión de Las Luces ostenta su capilar solitario en otras mesas: volúmenes de "El mundo de los museos" (Códex) a 1900 australes, fascículos de "Pintores argentinos" (CEAL) a 400 y de "Forma y color" (Sarpe) en sólo 700 monedas de níquel.

Inefable, en la misma cuadra, al 637 de la maya avenida, pavonea una casa una única mesa: allí está, amén de verdioscuros clásicos de Bruguera, un curioso volumen que, bajo el título *El alma de Napoleón*, exhibe la firma del inopinado tandem Perón-Bloy; publicado por "Ediciones de la reconstrucción"; no es otra cosa, ve el buscón, que la clásica biografía del francés Léon Bloy, precedida de un artículo de coyuntura del presidente muerto, fechado en junio de 1971.

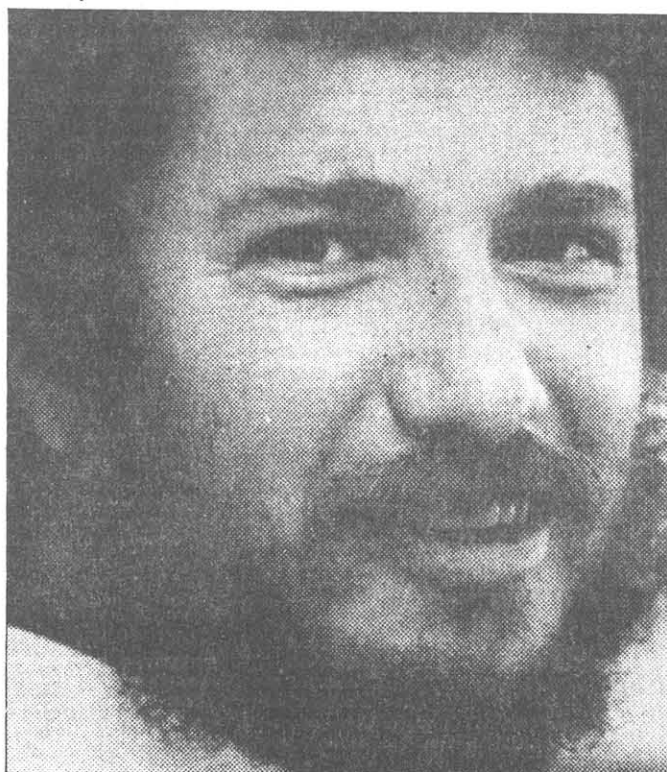
A más de varios desengaños, su dando juntamente la gota del tedio y el grueso goterón del caminante, llega Don Pablos a El Aleph, en el 55 de Callao, donde un ligero fulgor delata un débil entusiasmo: por 800 australes se expenden varios títulos de la omnipresente colección "Libro amigo" de Bruguera y otros, menos frecuentes, de la legendaria colección "Austral" de Espasa-Calpe; entre éstos, destacan una versión de *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Olalla de R.L. Stevenson, una selección de *La vida del doctor Samuel Johnson* de Boswell, la autobiografía de Vico, el *Viaje sentimental* de Sterne y un volumen de relatos de Villiers de L'Isle Adam. En otra mesa, la colección "Narradores de hoy", también brugueresca, pervive a través de algunos títulos, a 1500 piastres cada uno; en la otra ribera del mismo pasillo se exhiben, verdirrojos, unos cuantos títulos de la "Biblioteca científica" de Salvat, a 1200 pesos cada uno.

Pero ocurre que Roma, algunas veces, no está en Roma. El verdadero aleph de su ronda decembrina lo encuentra Pablos —las manos empastadas de sudor y de polvo, el corazón en vilo— en la Antigua Librería Del Valle; sita en el primer piso de un orondo edificio, allí donde Callao se acerca reticente hacia Corrientes, ostenta sin presumir la gloria librera de casi un siglo. No es tanto el ritmo fácil del saldo peregrino, sino la lenta biografía de varias generaciones de escrituras lo que enrevesa el poco seso de Don Pablos, habida cuenta de la curiosa conveniencia de los precios. Su alma mantiene, empero, un cubil de regateo; con ese ojo, entre arbores de brindis y espolvoreados vivas silenciosos, su corazón descubre, en trescientos australes, una antología de René Char a cargo de Raúl Gustavo Aguirre, *El matrimonio del cielo y el infierno* de Blake, en versión de Xavier Villaurrutia (ambos de Ediciones del mediodía), entre clásicos españoles, novelas de Oscar Wilde, de Mámoli y de Stendhal.

Notorios y notables confiesan qué han leído

La mesa de luz

Hoy: Daniel Samoilovich



Hay una valija de madera que no me acuerdo cómo llegó a mis manos, hace unos veinte años. Fue pintada de negro y es desde entonces, a través de múltiples mudanzas, mi mesa de luz. Tampoco me acuerdo qué tiene dentro: encima sí, hay una lámpara alta y una incómoda pila de libros. ¿Por qué tantos? Me hice la pregunta unas cuantas veces, hasta que encontré una respuesta: porque no tengo modo de saber qué voy a tener ganas de leer. Hace poco di una charla sobre poesía a chicos de diez años; uno preguntó: "¿Qué hago si un libro me aburre?". "Dejalo", le dije; tal consejo me lo doy a mí mismo y al universo, y con ese método es que leo, voraz y desaprensivamente; como quien dice, a golpes de inspiración.

La actual configuración de la pila es: *Los cuentos del cazador*, de Turgeniev; *Oldsmobile 1962*, de Ana Basualdo, *La historia del tiempo*, de Stephen Hawking; *Berlín Demónico*, una recopilación de las charlas radiales de Benjamin; *Dmitri Rudin*, también de Turgeniev, sin hojear todavía; los poemas de Saer; y *Ulises*, de Joyce, en el desvencijado tomo de la traducción de Subirats y en el luciente volumen de la Random House, con el texto revisado por un "team" de estudiosos comandados por Hans Gabler.

Empecemos por el final. Leído por primera vez en inglés, el estilo con que Joyce hace pensar a sus personajes es todavía más vertiginoso, desconcertante, que antes: oraciones unimembres, conformadas por rápidos monosílabos, construyen estados de ánimo en segundos y los derrumban en milisegundos. Bloom parece adorar los colores fuertes, o, al menos, no puede evitarlos: ve cerveza, piensa en las ratas en

las cervecerías, piensa que seguramente se mueren ahogadas dentro de los barriles, vomitando allí adentro, y en el ápice de esa repugnante cadena piensa: "Bueno, naturalmente, si supiéramos todas las cosas..." y pasa a otro asunto! Un poco después, ve unas gaviotas: "Tienen que vivir de carne de pescado —piensa—, todas las aves de mar, gaviotas, barnaclas. Los cisnes de Ann Liffey bajan nadando hasta aquí algunas veces para alisarse las plumas. Sobre gustos no hay nada escrito. Quisiera saber cómo es la carne de cisne. Robinson Crusoe tuvo que alimentarse de ellos"; y, otra vez, a otra cosa.

Se ha discutido, creo, si es éste un símil adecuado del fluir de la conciencia, si representa de verdad el funcionamiento de la mente. Nabokov mismo, en un gracioso ataque de naturalismo, apunta que no cree que la mente use tanto material verbal. La discusión es poco pertinente: es un símil, y eso basta. Si alguno cree tener uno mejor, que lo use. A mí, lo que me interesa es por qué me conmueve tanto esta "modalidad de lo escribible" que Joyce instala en su libro. Es una escritura siempre al borde de un desequilibrio, al borde de una mutación; el pensamiento ordenado puede interrumpirse en cualquier momento, deshilarse en juegos de palabras o ser abandonado; para ser retomado un poco después, o mucho después o nunca. Todo se vuelve provisorio, iluminado por una luz trágica, la de lo efímero: muy agudamente, sentimos lo elusivo del presente. Y ese sentimiento traspa el carácter de los personajes, la materia de sus cavilaciones, el lenguaje: este sentimiento se cifra en la ansiedad y la falta de fijeza de cada asunto y cada estilo particular, falta de fijeza que

ha pasado a la historia de la literatura como el estilo de Joyce. ¿Es posible un estilo que se apoya en el cambio, no en la permanencia? Sí, parece decir Joyce, tanto como es posible vivir una vida que no determinamos ni entendemos, vivir como expatriados en la propia patria, escribir en una lengua ajena, morar en la hostil intemperie del tiempo.

"U.P." (terminado, vamos, fuera), dice el anónimo que recibe uno de los personajes. "Nada de qué agarrarse" es la divisa, y sin embargo cada uno y todo el tiempo trata de agarrarse de algo, de fabricarse una familiaridad con cosas y personas. En el caso de Bloom —por citar el más evidente— esta familiaridad es siempre decepcionada: entonces, uno mide el tamaño de la empresa de Joyce, una de cuyas facetas es, me parece, fabricarse una patria irlandesa sobre el modelo del judío: una vulnerable patria, como quien dice, sobre la ausencia de la patria. Resuenan aquí otros personajes de mi mesa de luz: Rafael y José Hernández, en un poema de Saer hablando bajo un carro a la hora de la siesta: "*¿Nunca escuchaste, tampoco curva, paciente, la voz del verano, que no habla en las cosas ni por ellas, sino para sí misma y en sí misma en los grandes espacios y en el río de la siesta?*".

He aquí otra patria, fundada ésta no sobre la acuciante ausencia de la patria, sino en el impreciso deseo que despierta la llanura, la abundancia de cielo y la falta de algo que interrumpa la visión: la nada, en suma, contenida en sí misma, prestada a la contemplación turbia, al abotagado discurrir de la siesta.

Naciones diversas y extrañas, la ausencia y la nada: entre sí disputan en muchas cosas: por ejemplo, en torno del espacio. Para el Hernández de Saer, es fascinación; para el Stephen de Joyce, en uno de sus bruscos aforismos, el espacio es en cambio "what you damn will have to see": la mierda que hay que ver, digamos, o, en la traducción de Subirats, lo que uno tiene que recontrahartarse de ver.

Otro cruce de espadas: Saer contra Turgeniev (también presente en la mesa-valija): el santafesino zahiere al ruso, diciendo algo así como que salfa a cazar con su ayudante y se traía como presa la lengua rusa. Como antes ha compuesto una trinidad decimonónica con Turgeniev, Flaubert y James, uno podría entender el tiro como dirigido a los tres maestros. Algo, algo anda por ahí: quizás ese rasgo de Flaubert, ese punto en que uno intuye al cascarrabias al que no le gusta nadie, para el que sólo vale la figura del artista fiel a sí mismo, en medio de la estupidez y la brutalidad: una figura algo moralista, de todos modos, que la modernidad heredó sin reflexión. Joyce, en cambio, parece libre de este moralismo: Stephen es el artista, y sin embargo no hay una frontera definitiva que lo separe de Bloom. "Hay algo de artista en el viejo Bloom", dice alguno, y uno le agradece que no colabore a fabricar nuevas aristocracias. No porque importe tanto, entiéndase, sino porque un lugar menos determinado para el arte es mejor para su salud que uno mitificado, profesional: del mismo modo que el deseo desorden de la mesa de luz es, posiblemente, mejor que el orden de la biblioteca.

Daniel Samoilovich

EL CONSUL HONORARIO

Por C.E. Feiling, desde Nottingham

Dice Leibniz en *De modo distinguendi phaenomena realia ab imaginariis* (Acerca del modo de distinguir los fenómenos reales de los imaginarios): "(...) phaenomenis praecedentibus. Quibus phaenomenon praesens congruum esse debet, si scilicet eandem consuetudinem servent, item si ex praecedentibus ratio huius reddi possit, aut congruant omnia hypothesi eidem tanquam rationi communi". Parafraseándolo sin excesivo respeto, la idea es que el fenómeno actualmente avizorado, si es real, no debe constituir una adición discordante a la secuencia de fenómenos que lo precedieron, o debe ser explicable a partir de éstos, o debe haber una hipótesis que explique tanto el fenómeno actual como aquellos que lo precedieron. La verosimilitud que requieren las buenas novelas policiales sólo se obtiene atendiendo a esta sana sugerencia del autor de la *Teodicea*, aunque el mismo se apresura a aclarar que tales indicios fenomenológicos "non esse demonstrativa", no engendran una certeza absoluta. Si X es el asesino, la reconstrucción de lo que ocurrió antes del crimen debe volver posible su culpabilidad (requisito mínimo), o explicarla (un poco mejor) o, lo que es más difícil pero consigue la completa felicidad del lector, los eventos que precedieron al crimen deben ser explicable conjuntamente con éste —gracias a una sola, brillante hipótesis que el detective corrobora en las últimas páginas de la novela.

Hablo, claro está, de la tradición inglesa, no del policial americano. El motivo de la referencia a Leibniz es *Devices and Desires* (Faber & Faber, 410 páginas), el libro que acaba de publicar Phyllis Dorothea James, más conocida como P.D. Ciertamente, James no descuida los consejos del bueno de Gottfried Wilhelm; su novela cumple con todos y cada uno de los requisitos de la verosimilitud. A diferencia del sonado caso Berowne (*A Taste for Death*, 1986), esta vez Adam Dalgliesh, poeta-detective, no puede lograr que se haga justicia: el culpable muere y un servicio de inteligencia (el M15 por supuesto) quiere dejar las cosas como están. Pero las deducciones de Dalgliesh, al final de la novela, imponen a la narración un orden retrospectivo perfecto, en el que encajan hasta los pensamientos aparentemente banales atribuidos a los personajes.

P. D. James ha elegido la novela policial para hacer literatura. (Este dictamen pretende ser ofensivo para con aquellos que piensan que cualquier libro de Agatha Christie tiene el mismo valor que uno de Ernst Jünger, y que la diferencia quizá reside en el aburrimiento que acusa el segundo.) La prueba material de que James trasciende el género es que *Devices and Desires* (título tomado de la Confesión en el *Book of Common Prayer*) ha sido publicado nada menos que por Faber & Faber. ¿Qué diría Tommy Eliot, gatito constipado? La prueba de que su novela

pertenece al género es que ya está siendo filmada para televisión, como todos los libros de la serie Dalgliesh.

Hablando del policial, intercalando referencias filosóficas. La traducción de William Weaver de *El péndulo de Foucault*, que no he leído aún (629 páginas, £14,95) ha tenido aunque sea una mala crítica. La firma el Sr. Salman Rushdie en el *Observer* del domingo 15 de octubre, y creo que va a provocar que Umberto Eco se sume a la causa del ayatollah. Para muestra el título: "*Cabbalistic Babble and Gobbledygook*" (algo así como "Balbuceos cabalísticos y macaneo"). A Rushdie decididamente no le gustó *El péndulo*...; tan poco le gustó que se ha tomado la molestia de pelearse también con Anthony Burgess, quien opina desde la solapa del libro de Eco: "*This is the way the European Novel is going*". Según el anglo-exótico sentenciado, si ésa es la dirección que está tomando la novela europea, es hora de tomar cuanto antes un ómnibus en la dirección opuesta. Hay un detalle en el comentario, sin embargo, que nos hace dudar del juicio del Sr. Rushdie y de su estilo salpimentado con sintagmas tan finos como "*page after page of Higher Bullshit*". ¿Para qué público supone que está escribiendo, cuando siente la necesidad de aclarar que el Foucault del título no es el filósofo francés recientemente fallecido?

En fin. Un libro que no ha sido todavía distribuido comercialmente en Europa es *The Neon Bible* (New York, Grove Press, 1989, 162 páginas). Se supone que dará mucho que hablar, porque se trata de otra novela póstuma de John Kennedy Toole, el autor de *La conjura de los necios*. Quien espere la rabelaisiana comicidad del libro que publicó Anagrama deberá prepararse para una fuerte desilusión. *The Neon Bible* es una *nouvelle sordida*, con mucho de Flannery O'Connor, acerca de un chico



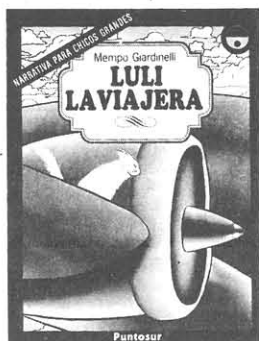
cuya infancia transcurre en el sur de los EE.UU. durante la Segunda Guerra. Previsiblemente, el niño decide festejar su ingreso a la adolescencia (y ponerle fin a la historia) mediante el asesinato de un predicador. La importancia de la novela, cosa que W. Kenneth Holditch señala en el prólogo, reside menos en sus méritos objetivos que en el hecho de que sirve para que terminemos de hacernos una idea acerca de quién fue Kennedy Toole. Su padre era sordo, la madre profesora de Elocución. Johnny, que nació en 1937, se suicidó el 26 de mayo de 1969 en Biloxy, Mississippi. Lo hizo con una manguera, que conectó al caño de escape de su auto e introdujo por una de las ventanillas. Escribió *The Neon Bible* a los quince años de edad, mucho antes que *La conjura de los necios*.

Dios ha inventado el combinado. Salán el matrimonio (Francis Picabia).

Narrativa para chicos grandes

Puntosur editores

Las historias son más atractivas según la manera en que son contadas. Los escritores que los grandes prefieren también saben contar historias y aventuras para chicos.

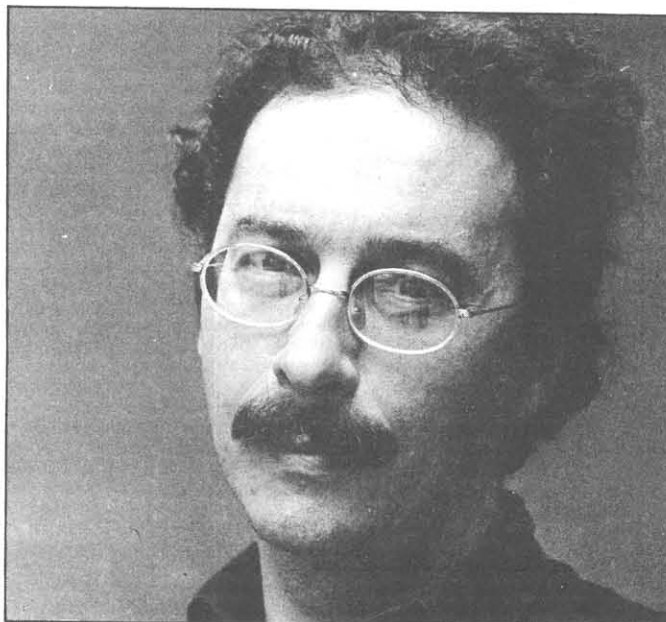




Juan Carlos Martini

*Aunque joven —nació en Rosario en 1944—, Juan Carlos Martini tiene una vasta y jugosa obra narrativa. Desde su primer libro de relatos, **El último de los onas** (1969), hasta su trilogía novelística integrada por **Composición de lugar** (1984), **El fantasma imperfecto** (1986) y **La construcción del héroe** (1989), ha ido construyendo una trama de ficciones que, sin olvidar la fruición del relato, tiende cada vez más a reflexionar sobre la condición del sujeto de la escritura y el lugar que a ésta le cabe en un mundo cada vez menos aprehensible. Vivió en Buenos Aires entre 1975 y 1984. En 1986 obtuvo una beca anual de la John Guggenheim Memorial Foundation.*

Foto: Eduardo Grossman



1) ¿Qué fue lo primero que escribió?
—Relatos, probablemente a partir de los 13 años.

2) ¿Recuerda cuáles fueron sus motivos?

—No, pero sí recuerdo el profundo placer que descubrí al escribirlos.

3) ¿Quién fue su primer lector?

—De aquellos primeros relatos, nadie. Más adelante, de otros textos, un amigo. Y ya sobre los 20 años, otros amigos, con quienes por fin hice una revista literaria.

4) ¿Cuáles fueron los primeros comentarios que recibió sobre esos textos?

—Cuando uno comienza a escribir los únicos comentarios que le interesan son los que lo estimulan para seguir escribiendo.

5) ¿Conserva algún rasgo de aquella escritura?

—Releyendo los relatos publicados en mi primer libro, casi todos me han turbado por su ingenuidad o por su descaro. Es evidente que yo escribía, a los 20 años, creyendo que era endiablidamente innovador y bueno. A veces, hoy, en un creciente estado de incertidumbre, aquellas convicciones me parecen inverosímiles. Sin embargo, sea cual sea el estado sentimental que la produzca —la fe o el escepticismo—, encuentro marcas en mi escritura que desde los relatos iniciales reaparecen una y otra vez en los textos siguientes. Escribir es quizás disfrazar indefinidamente esas marcas.

6) ¿Qué estaba leyendo en ese momento?

—Entre 1966 y 1968, años en que escribí los relatos de ese primer libro, es inculcable que leía a Borges, a Kafka, a Joyce, a Robbe-Grillet, a Sarrate, a Duras, a Ungaretti.

7) ¿Cómo accedió a sus primeras lecturas?

—En la casa de una tía, donde pasé

buena parte de mi infancia, en Rosario, había una de esas bibliotecas con puertas de cristal y cortinas interiores. La intención parecía ser la de ocultar los libros, tal vez con el pretexto de una mejor conservación. No lo sé. Pero la cuestión es que yo allí me encontré con versiones llamadas para jóvenes de obras de Poe, Twain, Salgari, Shakespeare, y con versiones completas de libros como *Los miserables* de Hugo, *La piel de Malaparte*, *La amada inmóvil* de Nervo, el *Quijote* de Cervantes. Yo acusé de Zola o ¿Pertenece el futuro a Hitler?, un colosal volumen que jamás he vuelto a ver y de cuyo autor lamentablemente no conseguiré acordarme nunca.

8) ¿En qué idiomas lee?

—En castellano.

9) ¿Qué autores tuvieron más importancia en su formación?

—En mis primeros relatos, yo copiaba mucho. Es una de las formas de aprender a escribir. Pero enumerar autores, me parece, no diría nada cierto o nada que no fuese necesario aclarar. Participan de una formación, además, otras cosas y a veces personas no demasiado ilustres. Bioy, por ejemplo, dice que “de las peores aberraciones del intelecto y de una conjugación de los maestros más groseros, como una rosa nacida en la basura, surge trémula, pero incontaminada y triunfal, la vocación literaria”. Tal vez también sea cierto.

10) ¿Cuál es su poeta favorito?

—Carezco de un poeta favorito.

11) ¿Cuándo y dónde se encuentra con escritores?

—Sólo de vez en cuando, en algunos congresos, seminarios o reuniones por el estilo.

12) ¿Tiene amigos escritores? ¿Quiénes son?

—No sólo tengo amigos sino también amigos.

13) ¿Tiene enemigos escritores?

¿Quiénes son?

—Escribir no es una batalla personal contra otros escritores. De modo que no me interesa saber si tengo enemigos escritores ni quiénes son.

14) ¿Pertenece a algún grupo?

—No.

15) ¿Cuáles son sus personajes de ficción favoritos?

—No se me ocurre alguno de inmediato. Pienso, en cambio, en el cine y allí me detengo en *Ilsa* y en *Rick*, de Casablanca, y, por otro lado, en varios personajes de Visconti, de Huston o de Coppola, con quienes regreso entonces de una forma sospechosa a la literatura, donde esos mismos personajes no creo que sean mis personajes favoritos. Así que no sé.

16) ¿Qué personaje femenino se acerca a su ideal de mujer?

—Una combinación, ignoro en qué proporciones, de las mujeres que aparecen en mi novela *Composición de lugar*, una mezcla de la perversión púber de Tina, la libertad intelectual de Joyce, la servidumbre maligna de Bianca, la experiencia de vida de Ana, etcétera. O sea, una mujer inexistente.

17) ¿Qué frase de la literatura cita con más frecuencia?

—No cito con frecuencia frases literarias, pero encuentro que Borges me resulta sumamente citable. No me sucede lo mismo con otros autores que, en ocasiones, son los que quisiera o debería citar. Entonces insisto con Borges y cualquier cosa que uno diga queda bien respaldada.

18) ¿Cuáles son los rasgos definitorios de su estilo?

—A mí también me gustaría saberlo.

19) ¿Cuál de sus libros prefiere?

—La trilogía *Composición de lugar*, *El fantasma imperfecto* y *La construcción del héroe*.

20) ¿Qué efectos le producen las críticas sobre su obra?

—A veces me regocijan, a veces me irritan, a veces me recuerdan que un escritor no sabe a ciencia cierta lo que hace. Este último efecto es el más alarmante, creo, y el más constructivo.

21) ¿Cuál es la opinión sobre usted que más le molestó?

—No recuerdo ninguna a la que le haya prestado tanta atención como para no haberla olvidado. Pero me molestan, en general, las promovidas por la envidia, por el sectarismo o por la estupidez.

22) ¿Qué condiciones necesita para escribir?

—Disponer de cierto tiempo, no sufrir graves penurias económicas, no vivir bajo un régimen despótico. Y ya en la intimidad, silencio, un buen sillón (que no tengo y así tengo la cintura) y que no haga demasiado calor.

23) ¿Cuáles son las etapas de su trabajo hasta llegar al texto definitivo?

—Han variado con el tiempo. Hoy prefiero escribir sin un plan, a partir de algo mínimo, de ideas sueltas. Se me ocurre, por ejemplo, una escena o una situación inicial. Anoto frases, temas, rasgos de los personajes, nombres, edades, lugares, a veces el fragmento de un diálogo, etcétera. Esta etapa suele ser prolongada. Luego comienzo a escribir. Busco entonces el tono, el modo, las palabras adecuadas, los tiempos verbales, el ritmo del relato, la voz. Aquí puedo detenerme indefinidamente, comenzar una y mil veces el mismo texto, abandonarlo y empezar otro, volver al anterior, un cuarto, etcétera. Hasta que un buen día, sin saber ni cómo ni por qué, aparece la línea correcta y, con ella, la intuición de una escritura. Es un momento excepcional. A partir de allí la escritura se desenlaza y avanza. Y cuanto menos sepa

hacia dónde avanza mejor me siento. Corrijo cada fragmento o cada capítulo, hasta terminar la primera versión. Entonces vuelvo a corregirla, hasta llegar a la segunda versión, que es —palabra más, palabra menos— la definitiva.

24) ¿Qué está escribiendo en este momento?

—El enigma de la realidad, una novela.

25) ¿Qué libro le gustaría haber escrito?

—El momento de la sensación verdadera de Peter Handke, Barba Azul de Max Frisch, Palomar de Italo Calvino, El sobrino de Wittgenstein de Thomas Bernhard, y otros.

26) ¿En qué país querría vivir?

—En Italia.

27) ¿En qué época hubiera elegido vivir?

—No lo sé. Probablemente en ésta, puesto que es la que mejor conozco. Y si no, en algún futuro más amable.

28) Si le aseguraran impunidad, ¿a quién mataría?

—A nadie.

29) ¿A quién resucitaría?

—No me gusta ponerme en situación de pensar desde posiciones de poder, y menos de poder de vida y muerte sobre las personas.

30) ¿Cuál es el hecho militar que más admira?

—No siento admiración por hechos militares.

31) ¿Cuál es la reforma que más estima?

—Las que hacen más justas, ecuánimes y tolerables las condiciones en que nos toca vivir.

32) ¿Cuál es su personaje favorito en la historia argentina?

—Carezco de personaje favorito en la historia argentina.

33) ¿Tiene o tuvo alguna militancia política? ¿Cuál?

—No. Ninguna.

34) ¿Tiene algún fanatismo?

—Detesto los fanatismos.

35) ¿Cuál es su cuadro favorito?

—El ciclo de Santa Ursula, de Carpaccio.

36) ¿Cuál es su olor favorito?

—Ciertos perfumes de mujer.

37) ¿Qué deportes practica o practica?

—Me gusta nadar. Lo hago a veces, en los veranos.

38) ¿Cuál es su comida predilecta?

—Los spaghetti, y las pastas en general.

39) ¿Cuál es su bebida favorita?

—La cerveza y el whisky.

40) ¿Tiene algún vicio o adicción?

—El tabaco.

41) ¿Cuál es su nombre preferido?

—Tina, Judith, Lía, nombres de mujer.

42) ¿Cuál es su chiste predilecto?

—No tengo un chiste predilecto.

43) ¿Qué materias eran sus puntos débiles?

—Química, Física, Matemáticas.

44) ¿Hay alguna ciencia que le interese particularmente?

—Leyendo el libro de divulgación de Hawking, Historia del tiempo, me he dado cuenta de que me gustan la física teórica y la cosmología, o, por lo menos, me interesan las teorías que producen.

45) ¿Cuál es su música favorita?

—El barroco.

46) ¿Qué siente al cantar el himno nacional?

—Escozor.

47) ¿Cómo definiría la argentinidad?

—No lo sé.

48) ¿Convive con animales?

—Sí, con una tortuga. Se llama Clementina. Duermo, desde luego, durante buena parte del otoño y el invierno. Come lechuga, zapallitos y manzanas. En la primavera y el verano camina mucho, investiga, toma el sol. Es una gran amiga.

49) ¿En qué ocupa su ocio?

—Leo, a veces voy al cine, pienso, salgo a comer con amigos. Paseo y juego con mi hija: Lía tiene 6 años y sabe muy bien qué hacer con el ocio. He aprendido mucho de ella. Cuando puedo —no siempre puedo—, viajo.

50) ¿En qué medida su condición de escritor ha influido en su relación con las mujeres?

—En una medida considerable.

51) ¿Qué películas vio varias veces?

—Casablanca de Curtiz, Muerte en Venecia y Grupo de familia de Visconti, 2001 de Kubrick, La conversación y Apocalypse Now de Coppola, Historia de Piera de Ferri, Ultimo tango en París de Bertolucci, Saló de Pasolini, Querelle de Fassbinder, Amarcord y Entrevista de Fellini, Escenas de la vida conyugal de Bergman, Manhattan de Allen, Fitzcarraldo de Herzog, El amigo americano de Wenders, Barrio Chino de Polanski, Sangre sabia de Huston.

52) ¿Qué medios de prensa lee?

—La Nación, Clarín, Página 12.

53) ¿De qué vive?

—De lo que puedo.

54) ¿Cuál es su relación con el dinero?

—Insuficiente.

55) ¿Cómo imagina su momento perfecto?

—Vivir en Venecia, amar y ser amado, escribir una última novela interminable,

vagar por la ciudad, volver a ver siempre que lo desee los ciclos narrativos de Carpaccio, fundirme con el enigma de la ciudad y el agua en un definitivo estado de beatitud.

56) ¿Qué día de su vida recuerda más especialmente?

—De lo que no se puede hablar hay que callar.

57) ¿Qué le produce más vergüenza?

—Ser sorprendido en acciones secretas, sean éstas reales o imaginarias.

58) ¿A qué le teme más?

—Al dolor.

59) ¿De qué se arrepiente?

—De casi nada.

60) ¿A quién desprecia?

—A los pusilánimes, a los obsesivos, a los ególatras, a los fascistas, a los comisarios de la cultura, a los gendarmes del pensamiento, a los fiscales de la vida privada.

61) ¿Qué detesta por encima de todo?

—La intolerancia.

62) ¿Cuál sería su mayor desdicha?

—Una vejez desgraciada.

63) ¿Cuál es el principal rasgo de su carácter?

—No lo sé.

64) ¿Cuántas horas duerme?

—Ocho.

65) ¿Cómo le gustaría morir?

—Sin miedo.

66) ¿Cree en Dios? ¿En cuál?

—No sé qué decir.

67) ¿Cuál es su divisa?

—Carezco de divisas.

68) ¿Qué habría querido ser?

—Un buen escritor.

69) ¿Para qué sirve un escritor?

—Para que un escritor como yo quiera ser un buen escritor.

TRAMAS



literarias

REVISTA DE AUTORES
NOVELES Y CONSAGRADOS

RADIO CLASICA TAMBIEN LEE BABEL

En las nuevas trasnoches de Radio Clásica
Babel comenta libros de viva voz.
De 0 a 4 hs., en el 97.5 FM

EDITORIAL PAIDOS

Peter Gay

FREUD. UNA VIDA DE
NUESTRO TIEMPO

H. Charles Fishman

TRATAMIENTO DE ADOLESCENTES
CON PROBLEMAS

Thelma Goodrich y otros

TERAPIA FAMILIAR
FEMINISTA

John Bowlby

UNA BASE SEGURA
Aplicaciones clínicas de una teoría del apego

Maud Mannoni

DE LA PASION DEL SER A
LA "LOCURA" DE SABER

Ricardo Rodulfo

EL NIÑO Y EL
SIGNIFICANTE

Ludwig Wittgenstein

CONFERENCIA SOBRE ETICA
Con dos comentarios sobre la teoría del valor

Jacques Derrida

LA DECONSTRUCCION EN LAS
FRONTERAS DE LA FILOSOFIA

Gianni Vattimo

MAS ALLA DEL SUJETO
Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica

Clifford Geertz

EL ANTROPOLOGO
COMO AUTOR

Robert Dantzer

LAS EMOCIONES

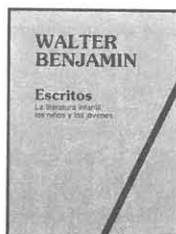
Pierre Grimal

LA MITOLOGIA
GRIEGA

Teoría y análisis del texto literario. Susana Reisz de Rivarola. Hachette. Buenos Aires, 1989, 362 págs. Alrededor de A 3.200



Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes. Walter Benjamin. Nueva Visión. Buenos Aires, 1989, 142 págs. Alrededor de A 3.200



Como en la novela decimonónica, como en John Updike, el nuevo libro de Susana Reisz podría titularse *Aristóteles redux*. La *reductio* es un género: continuación, por pedido del público, de la peripecia de un personaje. Ningún éxito de mercado aquí: Aristóteles no parece ser el primer interés para la teoría literaria de los últimos años, menos aún su Poética, todavía menos su teoría de los géneros. La tradición platónico-aristotélica, sobre la cual se construye esta Teoría y análisis, es acosada —cuando no se piensa a 1917 como límite de nuestras imposibilidades— con otras inquietudes: la naturaleza del lenguaje y sus relaciones con la realidad, las pretensiones de verdad de la poesía, la autoridad de la literatura oral contra la escritura, la relación entre antiguas teorías filosóficas, psicológicas y literarias, la "ansiedad de la influencia", la parodia, los escritos médicos, las doctrinas del sueño, la constitución del sujeto (*persona*) en la lírica.

A su explícita filiación aristotélica Susana Reisz agrega una filiación dentro de ella: su preocupación, eje de T y A, por el problema de la demarcación de los estudios literarios. Se inscribe así en la, *in bonissimam partem*, "tradición neoclásica", que surge de una lectura de la Poética donde se suspende su carácter productivo para enfatizar su sesgo de código estético, de instancia normativa en búsqueda de los principios, leyes o "reglas" de la literatura. Susana Reisz conoce admirablemente la historia de esta tradición y sus avatares, de las interpretaciones aristotélicas a los comentaristas de Garcilaso, del S. XVIII alemán a la semiótica de Lotman. Es una tradición racionalista, opuesta por definición a cualquier relativismo anárquico y también al historicismo, pero siempre atenta a cualquier estrechez de la propia experiencia literaria. Es una tradición feliz, donde la crítica no produce sobresaltos ni rebasamientos de sentido, sino que se escribe, sin mediaciones y denotativamente, con el lenguaje de la teoría, congratulándose en hallar "una exacta... correspondencia entre la teoría y la praxis artística"; y donde, en los escritos teóricos, los ejemplos ilustran las argumentaciones.

T y A es ejemplarmente *bienséant*. Faltan en él, siguiendo el precepto de La Mesnadière, "las infamias de la ruindad, las negruras de la perfidia, los horrores de la crueldad, los hedores de la pobreza". Quizá sorprenda la ausencia de debate fuera de la tradición; de discusión de sus propios supuestos; de un planteo general de situación relativa respecto a la otra tradición originada también en el *corpus* aristotélico, la Retórica (asuntos retóricos —p. ej: metáfora continua vs. metáfora discontinua— son tratados dentro del marco de la Poética. Tampoco hay huellas de los embates de la deconstrucción contra el estructuralismo de estricta observancia.

Pero, si estas cuestiones son legítimas, la respuesta es evidente: la elección de objeto no es reprochable. Baste señalar que T y A será indispensable para quienes se interesen por la mimesis, la tipología literaria, el discurso referido, las categorías narrativas.

Alfredo Grieco y Bavio

A los veintitrés años, Walter Benjamin se preocupaba por la vida de los estudiantes y la reflexión teórica que debían darse respecto del lugar de la ciencia y sus instituciones en la sociedad. Según Benjamin, ni siquiera los grupos de jóvenes progresistas nucleados en las llamadas "asociaciones libres" alcanzan, a partir de su trabajo social, algún tipo de renovación pues, a la vez que con ello no renuevan en absoluto ni el concepto ni la apreciación del trabajo social en sí, se conforman con un sistema universitario que confina a la juventud a un *estado de espera* —previo a la profesión y al matrimonio—, espera que se llena con los contenidos de lo "juguetón, seudorromántico, divertido (...). Porque vendieron el alma a la burguesía, con la profesión y el matrimonio, por eso se reservan rigurosamente esos pocos años de libertad burguesa".

Siendo joven, entonces, Benjamin se preocupaba por los espacios de la lucha y enfrentamiento políticos de los estudiantes en sus ámbitos específicos. Una preocupación que competía no sólo al sistema educativo sino también a sus objetivos de estudio, y que encontraría luego en Adorno a uno de sus principales seguidores. Una vez realizada la "conversión" de Benjamin al marxismo, tal preocupación pasará a ser uno de los ejes significativos de su reflexión: al igual que Brecht (en gran medida a partir de Brecht), se preguntará por las posibilidades revolucionarias de materiales y técnicas artísticas.

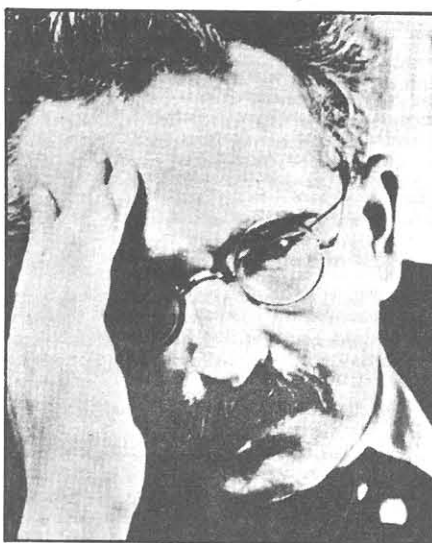
Ya un par de años antes de la aparición de su artículo "La vida de los estudiantes" (1915) se había preocupado también por rescatar el tipo de experiencia propia de los jóvenes frente a la que parecía ser la única experiencia válida en la sociedad, esto es, la experiencia adulta. No se trataba sin embargo de una exaltación de lo joven (tan cercana a la que se daba en las tradicionales asociaciones estudiantiles de la época y que en las siguientes dos décadas conocería derivaciones funestas), sino de un movimiento de búsqueda de la experiencia "auténtica" en aquellas zonas declaradas sin interés por el sistema dominante. Para continuar esa búsqueda Benjamin —ya no tan joven— se dedica a coleccionar viejos libros infantiles ilustrados. Aun hoy, en Londres, existen restos de lo que se llamó la "Colección Walter Benjamin de libros para niños".

Con ese afán coleccionista se ligan la mayor parte de las reseñas y ensayos breves reunidos en estos Escritos sobre literatura infantil, niños y jóvenes. Se diría que Benjamin pasó de lo "joven" a lo "niño": así lo muestran claramente las fechas consignadas junto a los títulos de cada uno de los artículos de este libro: "Experiencia" (1913), "La vida de los estudiantes" (1915), "Panorama del libro infantil" (1926), "Programa de un teatro infantil proletario" (1928)...

Es éste un libro —reedición aumentada de la ya publicada en 1974 por la misma editorial con el agregado de un estudio preliminar de Giulio Schiavoni y el artículo "Abecedarios de hace cien años" del propio Benjamin— para ser leído junto con Dirección única o Infancia en Berlín hacia 1900, aun a pesar de que en la comparación pueda no salir ganando. De hecho, Benjamin tuvo tres registros dife-

rentes para escribir sobre niños, juguetes y libros: los fragmentos, las reseñas y los programas. Si en Dirección única e Infancia en Berlín el registro elegido era el de los fragmentos, en estos Escritos se reúnen más bien las reseñas y los programas, aquellas zonas de su escritura que Benjamin mismo dejó fuera de sus libros (a la vez que se incluyen también unos pocos fragmentos pertenecientes a Dirección única).

El registro programático, por ejemplo, puede leerse tanto en el imperativo de acción transformadora propuesto para la vida de los estudiantes como en el más evidente "Programa de un teatro infantil proletario" con el que Benjamin quiere dar un marco teórico a las experiencias que en tal sentido había realizado Asja Lacis. Casi todo el resto de estos Escritos son reseñas o artículos breves ligados temáticamente a las reseñas. A juzgar por ellas, Benjamin no fue reseñador "de oficio". Comentó aquellos libros que de antemano se relacionaban con los intereses de su propia reflexión. Escribir sobre los libros que otros publicaban le sirvió



entonces de excusa para exponer sus ideas acerca del tipo particular de excusa que surge en el momento en que los niños se enfrentan con sus juguetes y sus libros. Experiencia que para Benjamin debería servir más de ejemplo a los adultos que viceversa. "Cuando los niños inventan cuentos, son escenógrafos que no admiten la censura del 'sentido'".

Tal escenografía hecha con letras es quizá el rasgo más importante que Benjamin rescata de esos nuevos libros de texto para niños pequeños escritos a comienzos de la década del '30 por la escritora Seidmann-Freud (sobrina de Sigmund) y en los cuales el aprendizaje de la escritura se liga al juego y al dibujo. Algo que ya en Dirección única se planteaba como necesidad de toda escritura propia de la era de la *reproducibilidad técnica*: necesidad de levantarse del papel y convertirse junto con los carteles callejeros en escritura pictográfica.

De tal manera, la reflexión acerca de la literatura infantil, niños y jóvenes se convierte para Benjamin en una de esas zonas características de su pensamiento que articulan conceptos al parecer irreconciliables: entre los viejos libros infantiles ilustrados y la enseñanza moderna de la escritura a partir de su materialidad gráfica se da, así, el pasaje adecuado para que también la reproducción técnica pueda formar parte de una experiencia de la "autenticidad".

Claudia Kozak

RECIENVENIDOS

El proceso de industrialización en la Argentina: evolución, retroceso y prospectiva. Jorge Katz/ Bernardo Kosacoff. Centro Editor de América Latina/CEPAL. Buenos Aires, 1989, 108 págs. Los autores, economistas y docentes universitarios, efectúan una revisión crítica del

pensamiento macroeconómico sobre la realidad argentina y de la interpretación que de él deriva acerca del funcionamiento del sector industrial. Se analizan también la incidencia de la política industrial sobre el sector manufacturero y las distintas etapas del proceso de industrialización. El libro finaliza con una reflexión sobre las transformaciones necesarias en la estructura industrial atendiendo a un nuevo patrón de inserción internacional.



Revista sYc, número 1, Buenos Aires, noviembre 1989. Dirigida por Noé Jitrik y con un consejo de redacción integrado

por Omar Borré, Roberto Ferro, Alfredo Rubione y Graciana Vázquez, esta revista se presenta explicando el fantasma de su nombre: "...sYc es un resultado que conserva restos de un origen; en s, como inicial, vibran varias nociones (semiología, semiótica, semántica, sentido, significación), en c, otras tantas (comunicación, copresencia, continuidad, campo). Pero al unirse, gracias a Y, conforman una nueva entidad, una presencia que ante todo propone el fantas-

ma de la redundancia: sYc como SIC, como 'así es'. Pero el fantasma se reduce; ante todo porque en la medida en que s y c se transfieren cualidades fonéticas, 'así es' pasa a ser 'aquí es' y de ahí, porque el español lo permite, se llega a 'aquí está', en el cual se prueba un resultado". El primer número incluye artículos de los integrantes del staff y otros de Enrique Marí, Raúl Dorrá, Margit Frenk, J.J. Courtine, Erik Landowski y Alba María Paz Soldán.

La conquista criolla.
Agustín Zapata Gollán.
Ricci. Ed. Univ. Nac. del
Litoral (Sta. Fe, s.f.). 258
págs.



Este primer tomo de las obras completas del gran estudioso santafecino Agustín Zapata Gollán (1895-1986) incluye tres libros —La conquista criolla (1938), Los precursores (1941) y La conquista del Río de la Plata (1970)— escritos en momentos muy diferentes pero unidos por un mismo tema: el descubrimiento, exploración y conquista del Nuevo Mundo.

Zapata Gollán adoptó el criterio de Gandía y Medina en la exposición del tema, sin aislar los hechos estudiados (lo cual suele volverlos incomprensibles) y sin caer en las generalizaciones arbitrarias que tantas confusiones y errores han provocado. Consultó a los autores imprescindibles en la materia y, muy especialmente, una gran cantidad de crónicas y documentos contemporáneos de los sucesos, y el resultado de su labor es —tal vez— uno de los mejores resúmenes que se pueden consultar hoy en día sobre la conquista de América.

Tan conocedor de nuestra historia como de la lusitana, el autor considera al descubrimiento del Nuevo Mundo como la continuación de la expansión ultramarina de Castilla y Portugal y, a la vez, como el hecho imprevisto que cambió los objetivos de dicha expansión hasta darle un carácter diferente al imaginado por Cisneros o Enrique el Navegante. Los hechos militares y diplomáticos reciben un tratamiento tan preciso como los científicos y culturales —inseparablemente ligados a los anteriores—, reconstruyendo con exactitud el marco en que nace nuestra América. Así, por ejemplo, la rápida fusión de las numerosas civilizaciones que convergieron —voluntaria o forzosamente— en la forja de la hispanidad es uno de los temas que Zapata Gollán expone más detalladamente, tan lejos de la visión ingenua de Sierra o Levene como de las absurdas patrañas de la *leyenda negra* (al respecto, tal vez el principal hallazgo del autor sea el título de este volumen, dado que la conquista de América —especialmente en su etapa final, bajo el reinado de Felipe II— fue obra tanto de castellanos como de indios: estos últimos —poseídos ya, también ellos, por la sed de riquezas y aventuras que trajeron los conquistadores— participaron activamente en la anexión de vastas regiones —California, Cuyo, las Filipinas, Quito, Santiago del Estero, etc.—, recibiendo los frutos del saqueo y la victoria y —ya unidos sus intereses a los de los conquistadores por alianzas espurias y sociedades comerciales— pasando a integrar la nueva clase dirigente en el sistema jurídico imperante hasta la guerra de sucesión).

Tal vez pueda reprocharse a Zapata Gollán la ausencia de un panorama completo sobre la economía de la época (aunque debe tenerse en cuenta que los estudios más importantes sobre el tema son tan recientes que difícilmente pudiera consultarlos), pero no se pueden mezclar los elogios a estas tres obras que —por la veracidad de sus datos, la precisión de sus explicaciones y la elegancia de su estilo— el autor de estas líneas no vacila en recomendar a sus lectores.

Fernando García

La diferencia. Trad. de
Alberto L. Bixio. Jean-
François Lyotard. Gedisa.
Barcelona, 1988, 223 págs.
Alrededor
de A 6.900



Cuando Barthes se refirió al problema de la evaluación, dejó sentado lo que sería fundamentalmente una lectura. La evaluación aparecería ligada no tanto a la ciencia y a la ideología como a la escritura, esto quiere decir, a lo que la escritura; significa como práctica. Otra posibilidad, que podría pensarse como familiarmente pertinente en el campo de las obviedades, es, como es de esperar, nunca lo suficientemente obvia. A saber: que los libros deben ser evaluados en el marco de su proyecto. Esto otorga cierta norma de ecuanimidad: se trataría de esperar de los textos no más que lo que ellos esperan de sí mismos. Esta doble dirección de un a priori respecto de la lectura nos lleva a la noción siempre cuestionada, diversa y problemática de "marco".

Uno podría preguntarse cuáles son los marcos y por lo tanto cuáles son los límites trazados y transgredidos en La diferencia de Jean-François Lyotard. La cuestión del marco y la cuestión de lo dado son dos preguntas fundamentales alrededor de las cuales gira el texto de acuerdo con un eje definitorio: cierta teoría del lenguaje trenzada de manera ineludible con una teoría de la ficción, la realidad y la referencia. El libro de Lyotard construye una doble operación llamativa: por un lado, una severa cuestión puesta sobre los supuestos, los a priori y los marcos que lleva no sólo a una problematización del ontologismo y de la rigidez metafísica frente a la "vaguedad", a la fluctuación de la conceptualización científica, sino que responde a uno de los puntos nodales con el cual se topa de forma inevitable cualquier reflexión sobre el lenguaje, que es una teoría del sujeto; por otro, una especie de narrativización de lo que es un marco previamente acordado, un verdadero programa que establece cómo, para qué y en qué zonas debe ser leído La diferencia.

Un programa y la enunciación de un proyecto que señala, en especial, dos zonas: una, que marca dónde debería ser ubicado el libro (la explicitación del contexto adecuado para dirimir el texto) y otra que consiste en una serie de conceptos que trazan una especie de base discursiva, de cimiento sobre el cual el texto se construye. Un libro que establece un límite (un libro de filosofía, dice el A.) y que consistiría en la abolición misma del límite. La toma de territorio de un género, para marcar que en realidad lo único establecido es "una forma discontinua del ensayo", un "cuaderno de bosquejos". Es aquello que Lyotard planteaba en la última parte de La posmodernidad, respecto de la lectura y el acto filosófico, como pautados por dos momentos definitorios: la turbación y la paciencia, junto a esta idea de dibujo inconcluso que es la doble marca que define el espacio de la escritura filosófica: que es inconsistente y que esa inconsistencia es, además, prematura.

Esa especie de figura paradójica que señalamos conduce a lo que para Lyotard es enseñable en el curso de la filosofía: no tanto lo que se debe leer, como aquello que no se termina de leer. Discontinuidad y bosquejo se ubicarán en

lo que el autor llama "la hora de filosofar". Esto quiere decir: un ocaso de ciertos discursos universalistas y un brazaletes de luto por la muerte de la "teoría". Para esto el A. señala un contexto "imaginario" donde establece la doble dirección de un prólogo que marcaría los nuevos tiempos y la defunción de los Tiempos Modernos, a saber: Kant y Wittgenstein. Desde ya, Lyotard toma de Wittgenstein las nociones de juegos de lenguaje y de uso. La definición del significado como un uso determinado que se hace de la palabra, instancia que abre el campo de la pragmática. Desde Oxford, Austin se preguntaría cómo hacer cosas con palabras. Del lenguaje no se sale, señala Gerg Brand en su libro sobre Wittgenstein, ya que la noción de juego lingüístico no supone una reflexión sobre el juego, sino más bien una reflexión dentro del juego. "Jugar el juego", dice Lyotard.

Para tratar de definir aquello que sería la confección de La diferencia, podríamos tomar parte del título de un libro que si, no es célebre, por lo menos es bastante celebrado: una eterna trenza dorada. La discontinuidad programada consiste en una serie de doscientos sesenta y cuatro cortes numerados y agrupados en "secciones" a modo de capítulos titulados, pero a la vez cruzados e interrumpidos por lo que constituye la otra serie sólidamente imbricada con la primera: la serie de las Noticias. Las Noticias (Noticia Protagoras, Kant, etc.) establecen respecto de la serie numeral una verdadera interacción dialógica que evidencia, además, el proceso de constitución de un corpus. Cómo a partir de una serie homogénea de datos se puede producir un objeto y cuáles son las operaciones pertinentes para definir ese objeto siempre en construcción.

Parte de esto es lo que Lyotard sostiene como conformación conjunta del objeto y del sujeto en ambos polos del campo perceptivo. El objeto no está allí para que el sujeto lo tome, sino que es parte de un proceso constructivo que pasa por la urdimbre del lenguaje. Esto conduce directamente a una teoría relativa del sujeto, siempre definible por una posición más que por un lugar sustancial. Este relativismo posicional es fundamental para entender la teoría del nombre que se trabaja en La diferencia. Las relaciones entre nombre y sentido, entre nombre y referente, parten de cierto supuesto que toma al nombre como una categoría vacía definida como cuasidefinitiva. El nombre define su sentido en una doble instancia: respecto de su punto de referencia en una urdimbre de nombres y respecto de su posición en la estructura proposicional. Las proposiciones pertenecientes a familias heterogéneas afectan al referente de un nombre propio, de acuerdo con los universos que presentan.

La diferencia es una teoría del conflicto y de las redes del lenguaje donde ese conflicto se dirime. Una teoría del conflicto y del delito que define a la víctima como aquella que no tiene los medios para probar una sinrazón sufrida. Es esta sinrazón la que abre la brecha entre "víctima" y "querellante". Esa brecha define la posición en el sistema respecto de la posibilidad de administración de la prueba. La incomodidad de la víctima consiste en no tener "idioma" para entrar al litigio y por lo tanto permanece en el espacio de la diferencia, que reduce a la víctima al silencio. La cuestión sería cómo nombrar la prueba del daño que la conduce a esa otra lengua que no puede ser querellante en el conflicto. Esa otra lengua que podría pasar como una producción paranoica de ficciones donde el "Como si" y el "Este" entrarían en una confusión definitiva. Prestar oídos a lo que no es presentable mediante las reglas del conocimiento, dice Lyotard. La realidad entraña la diferencia y, en este aspecto, Auschwitz sería la más real de las realidades. Implica dos cosas: los sentidos desconocidos y la marcación de un límite donde el conocimiento histórico es cuestionado en su competencia. Límites donde los nombres escasean, donde la lengua no alcanza para nombrar los confines. La lengua nunca alcanza a nombrar ciertos confines. Nunca.

Fernando Murat

RECIENVENIDOS



Indios y gauchos en las pampas del sur. Carlos Villafuerte. Corregidor. Buenos Aires.

res, 1989, 197 págs. Dicen los editores de este libro cuyo autor ostenta activos 82 años: "... constituye un aporte trascendente pues demuestra al hombre, caballo y campo amalgamados en su pura naturaleza..."

Manual de gramática española. Rafael Seco. Aguilar. Buenos Aires, 1989, 351 págs. Reedicción, corregida y revisada por Manuel Seco en 1988, de un clá-

sico y excelente manual pensado no como una preceptiva autoritaria sino como un elemento auxiliar.

Dice el propio autor, en sus preliminares: "La gramática no es, como se ha dicho muchas veces, 'el arte de hablar y escribir correctamente un idioma'. El idioma es un hecho natural, un instrumento de expresión que los hombres no necesitan aprender en ningún libro. Desde el momento en que un hombre habla y escribe de suerte que exprese sus

pensamientos en forma comprensible a los demás, queda cumplido el fin del lenguaje".

Nueva cultura nicaragüense (debate sobre el realismo). Klaas S. Wellinga. Libros de Utopías del Sur. Buenos Aires, 1989, 165 págs. El intelectual holandés Wellinga recoge en esta colección de trabajos el fruto de sus investigaciones en torno de los cinco primeros años de la vida cultural durante la gestión gubernamental del sandinismo,



analizando los logros, dificultades y conflictos de un proceso complejo. El volumen recoge también la información y la polémica alrededor de los convertidos Talleres de Poesía surgidos con la revolución.

"LA HORA DE LA HIGIENE MENTAL HA LLEGADO"

Anunciarían miles y miles de radios poco antes de que los karatecas dieran las veintidós...

BULEVAR GARCIA

una novela de
EDUARDO MILEWICZ



DISTRIBUYE PUNTO SUR



PRODUCCIONES

PORTELA 67
Te. 612-8458

EN LAS MEJORES
LIBRERIAS DEL PAIS

El discurso filosófico de la modernidad. Jürgen Habermas. Trad. de ... Taurus. Buenos Aires, 1989, 452 págs. Alrededor de A 8.800



En la última obra importante de Habermas, su Teoría de la acción comunicativa, se introducen dos novedades en la tradición de la teoría crítica: su apertura al pragmatismo norteamericano de Mead y Peirce, entre otros, así como a la filosofía analítica de Wittgenstein, Austin y Searle. El concepto habermasiano de "acción comunicativa" extrae su dimensión democrática de los primeros, su dimensión lingüística de los segundos. Por otra parte, Habermas, sin renunciar aparentemente al interés emancipatorio de los padres de la teoría crítica, cuestiona la "dialéctica de la ilustración" en el sentido de rechazar una necesidad histórica y lógica inherente a los imperativos formales de la integración sistemática que destruya el "mundo vital".

En esta última tesis reside el gran salto teórico de Habermas. Con ella, su Teoría de la acción comunicativa sortea la última consecuencia de la teoría crítica: la perspectiva pesimista de una historia que, por una necesidad lógica e interior, conduce a la catástrofe, y con ello el encerramiento de la dialéctica negativa en la única salida que semejante horizonte permite: la estética (Adorno y Marcuse).

En la reciente obra El discurso filosófico de la modernidad, el filósofo amplía esta revisión de la "dialéctica de la ilustración" a todos los exponentes de aquel pensamiento negativo que a lo largo del siglo han desarrollado diferentes estrategias de una crítica empírica del concepto moderno de racionalidad y su identificación con los sistemas de dominación: Nietzsche, Horkheimer y Adorno, Heidegger, Foucault, Bataille, Derrida.

El modelo de estas revisiones es siempre y fundamentalmente el mismo que inaugura con una obra que en este sentido merece destacarse en un lugar privilegiado: Dialéctica de la Ilustración, de Horkheimer y Adorno. Habermas critica básicamente a esta obra dos cosas: su radicalidad y su escepticismo respecto a lo que llama el "potencial de razón" de la cultura moderna. Lo mismo en Adorno y Horkheimer, que en Nietzsche y Derrida, Bataille y Foucault, la crítica total de la racionalidad capitalista acaba en un "espíritu de contradicción, que, de acuerdo con Habermas, ni permite abrigar salida alguna del universo de nuestra crisis histórica, ni puede dar cuenta metodológicamente de su mismo fundamento metodológico. Esta crítica y revisión no es en modo alguno nueva: desde los años sesenta constituyó uno de los lugares comunes de la izquierda tradicional el rechazo de la crítica del racionalismo moderno, simplemente porque la figura radicalmente negativa e inconciliable del pensamiento que necesariamente entraña repugnancia a una actitud intelectual abocada a la esperanza y a la conciliación. Esta es también la actitud que defiende Habermas.

Lo importante, en su obra, reside, no obstante, en que fundamenta esta actitud conciliadora no en el subjetivismo ético de un "deber ser", sino en una teoría objetiva de la "acción comunicativa". Básicamente ésta comprende: 1) La teoría pragmática del significado para la cual la comprensión de los actos lingüísticos está sujeta a las condicio-

nes bajo las que estos actos pueden aceptarse como válidos; 2) la teoría de un "mundo vital" como sustrato ontológico de la acción comunicativa; 3) la teoría de una razón comunicativa, o de un concepto "procesual" de racionalidad que comprende los procedimientos argumentativos de los enunciados proposicionales, junto a su valor normativo, la intencionalidad subjetiva y las dimensiones estéticas o expresivas del discurso.

De acuerdo con ello, Habermas redefine la cuestión instrumental como el "producto de una escisión y usurpación de las figuras del mundo vital moderno que el proceso de modernización a la vez desarrolla y excluye". Frente a ella, la acción comunicativa se eleva, en consecuencia, a principio reconstitutivo de una cohesión ética del mundo vital y, por tanto, se erige en portadora de aquel núcleo o potencial emancipador de la razón occidental que precisamente define el proyecto inconcluso de la modernidad.

Con todo, en el momento de definir concretamente la acción comunicativa, Habermas encuentra escollos y puntos ciegos que no logra soslayar. Señalaré dos perspectivas: una histórico-filosófica y otra psicológica. Cuando Habermas reconstruye en el joven Hegel los términos nucleares de una teoría de la mediación comunicativa como proceso interactivo de una razón discursiva hacia el establecimiento de una totalidad ética de sujetos reconocidos, ignora que en Hegel mismo este proceso no es en modo alguno ni puro, ni neutral: asume los momentos de la violencia y la angustia, la guerra, la culpabilidad, la servidumbre y la represión. La teoría de la acción comunicativa ya desocultaba en Hegel aquel momento sombrío que Habermas sólo quiere reconocer en el pesimismo de la escuela de Frankfurt.

Mas allí donde la teoría de la acción comunicativa se confronta con la realidad social e histórica de nuestra existencia cotidiana, allí también muestra su carácter meramente proyectivo. Su análisis ignora tanto la violencia cosificadora de las burocracias modernas y su racionalidad científico-técnica, precisamente en cuanto su cada día creciente arsenal de medios de control y manipulación del mundo de la vida, cuanto el significado no sólo productor de la conciencia y de las identidades colectiva e individual, sino precisamente como sistema productor de una segunda realidad global; Habermas pasa asimismo por alto la crisis del arte contemporáneo, a partir de la segunda guerra mundial, al igual que su papel directamente subsidiario de los sistemas de dominación, por ejemplo en la arquitectura y el urbanismo modernos, o en la producción de las formas y símbolos de la cultura de masas.

De ahí también la especial ambigüedad de las tesis de Habermas. Estas se presentan al mismo tiempo como la superación de las posiciones fragmentarias, literarias y meramente negativas que desde Adorno hasta Foucault o Bataille habían caracterizado la teoría crítica de la cultura moderna; pero también como una superación de aquel pensamiento postmoderno que simplemente se ha limitado a tirar por la borda el sueño ilustrado de emancipación, que aquéllos habían definido como fracasado, como un inútil peso muerto.

Todo lo que Habermas consigue al final de cuentas es, sin embargo, muy poco: de un lado, destituye teóricamente la legitimidad de una crítica negativa del concepto de racionalización y modernización de las sociedades desarrolladas contemporáneas, directamente emparentadas con los sistemas de dominación; por otro, suplanta el cinismo postmoderno por una reconversión del proyecto emancipatorio de la teoría crítica, de Bacon a Adorno, en una trascendencia moral travestida de acción comunicativa: el leve paso de la crítica de la modernidad a la afirmación de la modernidad como reino de la salvación en los cielos.

Eduardo Subirats

RECIENTES

El imperio de la justicia. Ronald Dworkin. Trad. de Claudia Ferrari. Gedisa. Barcelona 1988 (distribuido en la Argentina en 1989), 328 págs. Se trata de una completísima exposición de la teoría del derecho de Dworkin. Este comienza por plantearse una pregunta fundamental: En casos difíciles, ¿cómo deciden (o cómo deberían decidir) los jueces qué es la ley? Habida cuenta de que los jueces apelan a la interpretación y no sólo a la tradición, Dworkin se dedica a analizar las teorías que subyacen en diversas interpretaciones legales.

La República de Trapalanda. Marco Denevi. Corregidor. Buenos Aires, 1989, 170 págs. Dice Raúl H. Castagnino de este libro: "Con la condición proteica de un ensayo interdisciplinario y la fluidez sin engolamientos de amicales charlas de entrecasa, Marco Denevi hace vibrar una campana de alerta para despertar de sueños utópicos a los argentinos. Lanza, también, oportuna y necesaria admonición para exhortarlos a dejar de lado mitos y fábulas adolescentes y asumir la adultez que prepare un auténtico reflorecimiento de la Nación, en plenitud y responsabilidad de toda la ciudadanía".

El sentido del universo. Hubert Reeves. Trad. de Manuel Serrat Crespo. Emecé. Buenos Aires, 1989, 280 págs. Declara el propio Reeves, desde la contrapapa de esta edición argentina: "Somos (nuestra generación) espectadores y actores de este período de la historia donde el problema entra en su fase decisiva. Si tenemos un papel que representar en el universo es ayudar a la naturaleza a parir a sí misma". Y luego agrega: "La inteligencia no es necesariamente un regalo envenenado. El absurdo aún es evitable. El despertar del júbilo es, tal vez, el antídoto más eficaz".

Filosofía americana e identidad. Hugo E. Biagini. EUDEBA. Buenos Aires, 1989, 342 págs. Alrededor de A 5.500



Este libro es un intento filosófico: la acción de *suministrar* un bosquejo para investigar la problemática de la identidad nacional a través de las distintas concepciones formuladas durante el siglo XX. El sumministro se apoya en un diagnóstico: un "conflictivo" caso argentino. El filósofo debe conocer lo que se necesita, decía Nietzsche, y el profesor de filosofía Biagini cree saber lo que hoy se necesita, lo que es indispensable para el conflictivo caso patrio. La intervención quirúrgica en su crisis de identidad, en su "falta de patria" (p.37)

La intervención se resume así: existe *sólo y sólo* una salida *ecuánime* (es decir: que sea serena, meditada, con buena disposición) e *integrativa* (que tienda a devolver una totalidad adecuada a lo escindido), que es *declarar* una *amnistía absoluta* y *el punto final* a nuestra desgarradora historia patria (p.42). No sólo es curiosa la aparición de ciertas palabras fortuitas que se transforman en ideologemas, sino también el salto mortal filosófico de esta máscara 1989 o Modelo Biagini de las filosofías académicas de la "Patria Grande": el caso argentino *sólo* necesita un "Magister" (o un grupo de ellos) que anuncie *formalmente* ("declarar") el fin del conflicto *mediante* una última manipulación hermenéutica de valor universal en tanto "Decretum".

Montada la máquina hermenéutica sobre una nueva topografía, que tiene su centro oscilatorio en la figura de la Identidad como "Amnistía", lanza su aliento de a-mnestos (olvido, no-recuerdo) sobre el inerte cuerpo del conflictivo caso argentino: de Sarmiento (p.61) a Romero (p.273) se descerraja un disparador que, en el mismo acto de exposición como dato positivo, "amnistia" de culpa y cargo en sus contradicciones y automáticamente los "suma" como momentos necesarios de la sustancia Identidad Nacional en su tormentoso viaje hacia el re-encuentro final (p.155).

La paradoja del Modelo Biagini es vieja, pero no por ello inefectiva: cree fervientemente que la escisión real es *mera* división conceptual, que su centro químico es esencialmente teoría. Por lo tanto sólo necesita una *contra-teoría* que invierta el resultado final. El decreto de amnistía teórica absoluta produce, en realidad, una *identidad falsa*, relativa en tanto parcial, en fin: una no-reparación de la desgarradura. El Modelo Biagini sólo la encubre, la oculta (ésta es la etimología de "amnistía"). Si la filosofía tiene alguna tarea no es otra que *conocer* lo que hay de *verdadero* tras lo que se produce; y no existe otra forma de re-establecer la identidad que si se parte del centro *real* mismo de la división interna, de ninguna manera "amnistiar", de ninguna manera "decretar" puntos finales.

El Modelo Biagini cierra un cambio de forma en el filosofar que mediatiza el cambio material del mundo que lo rodea; la cadena de la acción histórica aprende a enunciarse desde 1983 a 1989. En realidad, quizá sea el drama de toda filosofía moderna, como ya prevenía el viejo Schopenhauer, en un mundo indigente y miserable; transformarse, como en una maldición, en *mero medio*, en una industria para ganarse el pan... y llegado a ese extremo... ¿cómo no ha de degenerar en sofística? Bajo las condiciones materiales de hoy, concluía en 1844, esto es inevitable.

Nicolás González Varela

Cultura y razón práctica. Marshall Sahlins. Trad. de Gregorio Valdivia. Gedisa. Barcelona, 1988 (distribuido en Argentina en 1989), 243 págs. Alrededor de A 12.300



El antropólogo norteamericano Clifford Geertz señaló en una oportunidad que si algo tuvo éxito en el campo de las ciencias sociales de los últimos años fue precisamente el movimiento hacia una concepción de la vida social en términos de símbolos cuyo significado es preciso desentrañar para conocer los principios de esa vida. Podría agregarse que, dentro de ese movimiento, pocos científicos sociales se han mostrado tan combativos como Marshall Sahlins, y pocos libros tan contundentes como *Cultura y razón práctica*, publicado originalmente en 1976 y traducido al español, con considerable demora, en 1988.

Sahlins ha convertido la antropología en una arena donde sus varias escuelas y tendencias oscilan entre los imperativos de la razón práctica (los miembros de una sociedad tienen que sobrevivir) y los de la razón simbólica (se sobrevive de un modo culturalmente determinado dentro de un mundo significativo). Armado de bastante culturalismo americano y mucho estructuralismo francés, Sahlins recorre como una aplanadora la historia de la teoría antropológica al rescate de un concepto de cultura que, presente ya en Boas y por supuesto en Lévi-Strauss, fue sacrificado por una larga lista de prácticos y utilitarios: Morgan y Malinowski principalmente, pero también los neoestructuralistas ingleses, entre otros. No deja de señalar los aspectos utilitaristas en la concepción de símbolo de Durkheim, derivados de una rígida separación entre morfología social y representación colectiva, ni de trasladar la controversia al interior de la teoría de Marx, quien también tuvo, opina Sahlins, sus "momentos culturales" (en la concepción de una naturaleza humanizada) y sus "momentos naturales" (en la constitución material de la lógica social), aunque finalmente los primeros hayan salido perdedores por bastante margen.

Cultura y razón práctica no pretende, por cierto, un balance de la teoría antropológica o del pesamiento social. En su recorrida Sahlins busca aproximaciones a una idea de cultura como orden simbólico y significativo, y embiste frente a las interpretaciones de la cultura como epifenómeno del orden natural o la experiencia práctica. A veces deja de lado algunos obstáculos considerables, Malinowski entre ellos. La crítica de Sahlins revuelve en torno de los impases teóricos del antropólogo polaco y olvida la profundidad de sus monografías etnográficas, como hizo Malinowski en sus reconstrucciones etnográficas, no lleva necesariamente a una subordinación de la cultura a determinaciones prácticas o biológicas, como sí lo hizo en la serie de afirmaciones a menudo banales y tautológicas que constituyen el corpus de su obra teórica. Pero la conciencia de un empirista como Malinowski sobre las diferentes camadas de la realidad etnográfica plantea, finalmente, un problema de naturaleza teórica: cómo aprehender el movimiento a través del cual una sociedad se realiza en el comportamiento de los hombres.

Sahlins discute admirablemente la interpretación de Worsley acerca de la estructura del linaje de los talenses. De acuerdo con la cirugía que el materialismo clásico suele utilizar cuando opera sobre las sociedades tribales, Worsley define aquella estructura de linaje como superestructura; el parentesco remite a las condiciones objetivas de produc-

ción: "Los agricultores talenses no se relacionan como padre e hijo porque intervienen en la producción; intervienen en la producción porque están relacionados como padre e hijo". No hay, en verdad, nada en las propiedades objetivas de la producción que especifique la calidad del sistema de linaje como tal; al contrario, son las propiedades de ese sistema las que se encuentran tanto en el orden de la producción, como en el del gobierno y la religión.

Desde luego, la argumentación de Sahlins a favor de la razón simbólica no se limita a las sociedades precapitalistas. Las sociedades capitalistas también constituyen culturalmente una praxis que es objetiva sólo en apariencia; en todo caso, piensa Sahlins, la cualidad distributiva de la sociedad burguesa no reside en el hecho de que el sistema económico quede a salvo de la determinación simbólica, sino en que el simbolismo económico es estructuralmente determinante. Ni Marx, ni Weber: es mediante el concepto antropológico de cultura que podrán descubrirse las dimensiones semiológicas de la economía capitalista. La sociedad burguesa es también una selva encantada, en este caso, por las coordenadas de la *pensée bourgeoise*.



El trabajo incluye dos trabajos etnográficos dirigidos hacia una explicación cultural de la producción en sociedades complejas, a través de la construcción de códigos simbólicos de los objetos producidos. El primero, "Preferencias y tabú alimentarios respecto de los animales domésticos en los Estados Unidos", establece algo superficialmente conexiones significativas entre las categorías que distinguen la comestibilidad, o no, de caballos, perros, cerdos y vacas. "Notas sobre el sistema de vestuario norteamericano" es más complejo. Orientado en buena medida por el trabajo de Barthes acerca del sistema de la moda, con un riquísimo material constituido por los textos de los mismos participantes del proceso de producción del vestuario (diseñadores, publicitarios, críticos de moda, etc.), y colocado en la supuestamente privilegiada situación del observador participante, Sahlins construye elaborados diagramas del esquema clasificatorio de las vestimentas para demostrar cómo esa gramática viene a significar determinadas categorías conceptuales: tiempo, edad, status y así de seguido. Todo el diagrama está determinado por la distinción principal trabajo/ocio, que se reproduce sobre cualquier nivel del sistema.

Cabrilita o raso, oro o perla, hasta el más mínimo detalle tiene lugar en la lógica significativa del sistema del vestuario. El riesgo aquí, como en casi todas sus ingeniosas y refinadas reconstrucciones etnográficas, es el de la sobreinterpretación. Hay demasiado orden y significado en la selva de Sahlins. Pero esa desmesura interpretativa constituye, junto con el tono belicoso no menos exasperado de sus formulaciones teóricas, el centro de un estilo sin duda único en los estudios antropológicos de las últimas décadas.

Ada Solari

RECIENVENIDOS



Bases constitucionales de la educación argentina. Héctor Félix Bravo. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires, 1989. Este libro constituye un examen de la problemática constitucional relativa a la educación, describiendo modelos para la

evaluación de las disposiciones correspondientes seguido de un proyecto de reforma fundamentado en una investigación realizada entre 1967 y 1971 que ha sido actualizada junto a un análisis comparativo con las constituciones provinciales y de otros países. Héctor F. Bravo es profesor honorario de la Universidad de Buenos Aires y ha recibido el Primer Premio Nacional en Ciencias de la Educación.

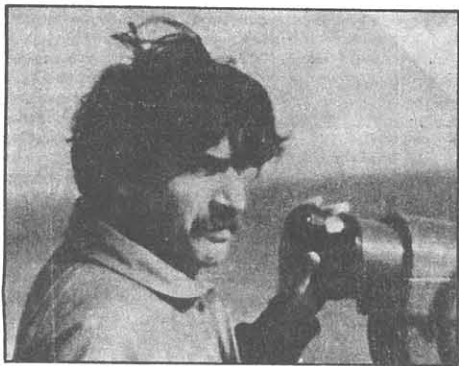
Dinero, deuda y crisis. Roberto Cortés Conde. Sudameri-

cana-Instituto Torcuato Di Tella. 256 págs. Resultado de una detenida investigación, esta Historia Monetaria y de las Finanzas Públicas desde 1862 y 1890, presenta las primeras series monetarias de ingresos y gastos y analiza los principales aspectos de la evolución monetaria y fiscal de las presidencias de Mitre, Sarmiento, Avellaneda, Roca y Juárez Celman. Se presta también una atención especial a la crisis de 1890. El autor escribió anteriormente *El Progreso Argentino 1880-1914*.

Como yo lo veía. Margaret Mead y Gregory Bateson recordados por su hija, Mary Catherine Bateson. Gedisa. Barcelona, 1989, 213 págs. Con el testimonio de Mary Bateson, se incorpora a la bibliografía sobre los dos legendarios antropólogos que fueron sus padres un relato destacado por su calidez y por su rigor intelectual. La niña que sobrevivió una infancia no del todo idílica, con distanciamientos y

separaciones frecuentes, y que por momentos veía a sus padres como los investigadores que también se inclinaban hacia ella con más ojo científico que paternal, habría de ser —una vez adulta— la compañera de varios proyectos de investigación y la interlocutora señalada para comenzar las sugerencias científicas. Mary Bateson vive en Cambridge, Massachusetts. Es profesora de Antropología en la Universidad de Amherst. La edición original de *Como yo lo veía* es del año 1984.

Trastornos de la memoria



Una mirada fuertemente subjetiva sobre la trayectoria intelectual de Oscar Masotta, a diez años de su muerte.

Por Milita Molina

"Con una chica, un perro y un neurótico, imposible ganar un campeonato de béisbol" —decía Oscar Masotta en su Introducción a la lectura de Jacques Lacan y las transiciones saludaban las ventajas de un autor "sospechoso" que no eludía la premeditación de la oportunidad. Justo a tiempo para que la bomba, al fin, estallara.

Con un viejo escrito amenazado por la lápida de lo fundacional (Roberto Arlt, yo mismo), una pieza que parece exigir guantes dobles para ser leída aunque el personaje no sea un sifilítico (Sebreghondí se excede, de Osvaldo Lamborghini) y un trastorno de la memoria del viejo Freud, ¿será posible expresar "la hora de nuestra propia intención"? Tenemos certezas: en un país en que la literatura se parece más al juego de bochas que al fulgor de la Olimpiada haremos —con suerte— eso: arrimar el bochín.

Entonces, entre las transiciones, ¿qué es lo que yo he creído aprender? Y, si se permite cierto abuso del tono, ¿qué ha pasado en mí durante el transcurso del tiempo en que leía, con obstinada fidelidad, Roberto Arlt, yo mismo y este aquí, el presente, que parece dejar el texto en estado de parodia del hombre de buena fe, sin perder cierta desobediencia ejemplar. Ha pasado eso: "Tomar la palabra sinceridad con pinzas, (subrayar) que el acto de escribir es constitutiva y fundamentalmente insincero" —como sospechaba el mismo Masotta en una nota al pie de su Sexo y tralclón. Pero, ¿de qué está usted hablando? No es entonces Masotta quien ya (se lo) había dicho? No es tan fácil. Anticipar una ideología de la escritura no implica ejercer su política y sabemos que Masotta "amaba las ideas (hasta) poder incluso calcularlas contra la precipitación evanescente de la palabra" —como comenta Jorge Jinkis. No es tan fácil. Hubo la opción: "¿Violencia o comunicación? Con mayor o menor conciencia —escribía Masotta— siempre supe que ésta era la alternativa. Esos dos polos se hallan en todas partes, y si uno no los descubre a raíz de cada cuestión, corre el riesgo de convertirse en un ángel". Si dijéramos que Masotta optó por la comunicación seríamos —como poco— imbéciles. No lo ponemos en duda: encontró en el psicoanálisis —fue verdaderamente un encuentro— una lógica que, sin convertir a nadie en ángel, exime de "la mala fe necesaria" para perpetrar la vio-

lencia de la escritura. No nos desentendemos de las consecuencias de lo que decimos y aun las extremamos: Oscar Masotta no fue un escritor dedicado al psicoanálisis, ni éste fue en su camino un accidente, ni evocamos el pasado como amenaza. ¿Es suficiente decir que tenemos ganas de hablar de literatura? ¿Resulta frívolo actualizar un escrito como Roberto Arlt, yo mismo cuando la verdad de la reflexión sobre historia, pasado y transmisión parece ser sólo cuestión de psicoanalistas? Se puede ensayar, es decir: tantear nuestros errores, dificultar a los críticos literarios la pirueta obsesiva de la fidelidad con la que sellan pactos que —igualitos a algunos analistas— conmemoran como almas bellas. "Si nos damos un poco de tiempo, cualquier texto se volverá imposible de leer. Terminaremos acomodándonos a unas pocas páginas (...) y por último quedará una frase, epígrafe que perdura como monumento funerario. Por supuesto, hay también un olvido fecundo, un olvido del texto que lo hace activamente presente en la producción de otros textos..." (Jorge Jinkis, Transmisión del psicoanálisis y tradición psicoanalítica, 1979).

El comentario de Jinkis me permite retornar: ¿no han escuchado aquel epígrafe funerario que reza: "Sexo y tralclón, texto que articula la relación entre clase media y delación y funda un nuevo modo de leer a Arlt"? Pronunciado casi sin respiro como toda oración. La mente en blanca plenitud exorciza "el olvido fecundo" que podría alentar algún recuerdo indebido. Pensar "la interpretación como función del desarraigo de la pertenencia" interrumpe (suspende, al menos) la tranquilidad fija de la oración y Sebreghondí se excede —en el punto en que la piedad quiere hacer figura de cinismo— hace retornar lo que, un momento más, y se olvidaba. Se trataba de ir más lejos que un padre. Se contaba con eso.

Un padre, absurdo como todo padre, ha muerto. En escena farsesca, Masotta cuenta cómo es arrastrado por los parientes: ver el cadáver. "Yo no amo a los muertos, pero como me obligaban a simular respeto, sentí además, recuerdo, que tampoco respetaba ese cadáver, ya que me acordaba del hombre y lo *execraba*" (Roberto Arlt, yo mismo)

En el año '81, en Barcelona —y no usaré en mi favor el lugar de la (s) muerte (s) porque aquí todo es excesivo—, Osvaldo Lamborghini con saludable mala fe pensaba —tal vez— que contra el destino nadie la talla, contra el destino que Masotta llamaba alienación. Contra el destino: ¿qué hacer con la piedad que produce un padre? ¿Qué hacer con aquel "cuento que cualquiera tendría derecho a poner en duda"? ¿Cómo sacarse de encima a Oscar Masotta?

"Sueño, taño, con el entierro de mi padre: soplabla viento, hace calor en el cadáver purulento, aire con sal: gris entre el violeta y el acero. El cebo. Entren, entren en la literatura. El magno acontecimiento, ¡se murió mi papá! La obra se toma su tiempo, así como las moscas —escobilla y hueso— cagan contra el féretro. A muerto; el psicoanálisis ha muerto. La tentación de montar un mito sobre el pobre Oscar Masotta. Literatura-literalmente: *era un infeliz*. ¡La comedia nata de un inconsciente gallego! Me podría identificar con él desde mi 'muerte'; pero yo ya estoy, ya, y antes, bajo la red de la lápida. Y (e) inferior, yo soy inferior..." (Sebreghondí se excede)

El cebo, el magno acontecimiento. Con Roberto Arlt, yo mismo habíamos entrado en la literatura, recreábamos la historia del infeliz bancario al tiempo que envidiábamos el coraje confesional de Masotta y advertíamos —mucho menos— que por el mismo lugar que "entrábamos" se salía: el cuento de la falta de "mala fe necesaria" para ser escritor estaba escrito con otros caracteres: era más débil, menos "identificadorio", estaba por escribir. Descreyendo de lo que contaba, Masotta, postulándose farsante así en la vida como en la escritura, nos desconcertaba. No servía para escribir la ficción que escribía: se "deterioraba su fe en la literatura". Pero contaba, contaba con el miedo y con las ganas de curarse. Volvería del "infierno": se curaría. En la otra recámara, Osvaldo Lamborghini, que nunca se "curó", sabedor de que las moscas imbeciles cagarían contra el féretro, escribía lo que no podía olvidar que leía. Trataba de abandonar un estrambótico periplo por el psicoanálisis que había resultado una ficción. Lugar de infortunio y humillación, había resultado. Relevé, cruce infatigable: si Masotta, argumentando "idiotismo mental" quería librarse de la literatura, Lamborghini, argumentando tramposa y travésica esquizofrenia, no podía escapar de "escribir bien como quien al estilo le sonaca sus nueces más *fraudulentas*". Entonces —pluma nueva— "el último saber flota, muy mono, antes de hundirse... El optimismo a todo trapo del psicoanálisis falo, hablo. El oportunismo. El último saber flota, muy mono, antes de hundirse". Yo mismo, entonces, iría más lejos. Había escuchado bien; decir *execrar* al padre no era execrarlo. Osvaldo, se sabe, gustaba de ser un síntoma. Había escuchado bien: distinguiría el padre humillado de la novelaría familiar, haría de la mala fe su "útil de trabajo", en fin, se excedería: "Pero tuvo el perro que delirarse y delirar."

En eso soy igual (—puede que me tome en serio...) al payaso Puto, me parece que era puto también, pero no estoy (guro) segur, el payaso Jamás. Y el Ha muerto Lacan (...) *Aquí falta algo, Lamborghini m'hijo* —Perón dijo— pero ahora vuelva a su ministerio (...) Ni quiero hete aquí lo que Pére Perón a mi Padrele/decía— e *enterame cómo, deshágase del 'savio', vamos, deshágase*. Y se deshizo: papilla pa, payaso pa... Quise ser escritor, pero faltaba algo Lamborghini (...) Gundimiento indefinido, sin placer ni rebelión. Un di miento. Masotta, ¿fue Gardel?" (Sebreghondí se excede).

Ningún crédito para el Payaso Puto (le dijo Masotta al hijo, no al Padre) y no es hablando como la gente se entiende, y no es escribiendo novelas de crítica ficcional

como se puede ir más allá de Masotta. Todo ocurrió sin estruendo, en el silencio ensordecido del malentendido, la parodia se hace destino y "el finadito Oscar, tenía razón". Era devolviéndole los textos sin una palabra, era explicitando su nada por debilidad por los canallas como Oscar Masotta *fallaba* contra Osvaldo Lamborghini, calculando el relevo en la renuncia, anunciando que la experiencia de la literatura le había resultado "siniestra". ¿Cómo calcularíamos nosotros esa experiencia que habla del ajetreado exilio de lo socializado, pero que estaba allí, cerca del cadáver, en contacto terco con esa carne muerta que por familiar retornaba como extraña? Masotta vacila, aun, se contradice. ¿Las palabras no deberían serle más familiares? ¿Cómo haría el hijo de un bancario para "distinguir el estilo a que pertenecía un mueble"? Un di miento de los maestros, muerte del padre: el miedo, siempre el miedo. ¿Masotta retrocede?

Jean Paul Sartre, quien—como decía Masotta de Merleau-Ponty— hablaba desde la cumbre de la cultura, sabía dotar a las vidas de respuestas —o interrogantes— plenos. "Veamos si lo consiguió" —escribe— después de declarar que Paul Nizán se haría otro. Y Sartre cumplía. Releyendo su Nizán, me acuerdo de que dicen que Masotta solía declarar que él admiraba a Sartre porque era "un canchero". Y otra vez —que no es lo mismo— pienso que Masotta y yo "habíamos salido de la misma salsa... caminamos por las mismas calles, soportamos seguramente los mismos miedos económicos" y que responder por su posible "apabullamiento" frente a la literatura, sería tan exótico como "esa foto que se conserva de Arlt en Africa, vestido con ropas nativas pero calzado con unos enormes y evidentes botines" (Roberto Arlt, yo mismo). En cuanto a la respuesta de Lamborghini —si la hubiere—, habría que buscarla en ese "No, queridos, en algún sentido Sebreghondí no se excede. Está con ustedes, aquí con ustedes. Es uno de ustedes". Con trampa cumplió el sabandija aquel diagnóstico que le hiciera Masotta. Lo cierto es que a partir de ese día, de esa tarde, me devolví en silencio todos los textos que yo le llevaba para leer: *ni una palabra*. Comprendí que hasta ese mínimo de crédito, ni una Palabra, que alguna vez me había otorgado, contribuía al enredo y a la confusión..." (Sebreghondí se excede).

Algo más. Oscar Masotta tanteó en la parodia el enrevesado esfuerzo de hablar en nombre propio. Su estilo conoció el insulto y encontró en las cartas que prepararon la escisión de la Escuela Freudiana de la Argentina la rúbrica que lo hace autor del famoso subrayado "No sentía, Oscar, ninguna debilidad por los canallas" (Sebreghondí).

"¡Realmente hemos llegado lejos!" le dice Freud a su hermano ante la aplazada Acrópolis de Atenas. Y agrega: "La satisfacción de haber 'llegado tan lejos' extraña seguramente un sentimiento de culpabilidad: hay en ello algo de malo, algo ancestralmente vedado (...). Parecería que lo esencial del éxito consistiera en llegar más lejos que el propio padre y que tratar de superar al padre fuese aún algo prohibido (...). El tema de Atenas y la Acrópolis contiene en sí mismo una alusión a la superioridad de los hijos, pues nuestro padre había sido comerciante, no había gozado de instrucción secundaria y Atenas no podía significar gran cosa para él. Lo que perturbó nuestro placer por el viaje a Atenas era, pues, un sentimiento de piedad" (Sigmund Freud, Un trastorno de la memoria en la Acrópolis).

Roberto Arlt, yo mismo, consistencia de lo ejemplar. Sebreghondí se excede: un ejemplo. "Lo que dice sin mí lo que yo enseño", como saludó Lacan el honor de la literatura.

Del pentimento a la unidad

Por Luis Durán*



Hay una imagen que permanentemente hemos estado viviendo durante estos meses. Allá por la Edad Media y principios de la Edad Moderna, se desarrolló mucho un arte pictórico denominado Pentimento, que consistía en que sobre cuadros, y a veces sobre obras maestras ya realizadas, se volvía a dar una capa de pintura, se escribía una obra nueva. Pasaba el tiempo y la fuerza de la primera construcción iba avanzando sobre la segunda hasta que finalmente la forma original era la que volvía a la superficie y así se imponía una nueva forma. Esta imagen del Pentimento, que viene del arrepentimiento, es lo que permanentemente tenemos todos en la cabeza. Existen en el Estado, no solamente en el Estado nacional, sino en los provinciales o municipales, distintas formas de organización del poder que claramente consagran la injusticia como modelo de funcionamiento, que consagran la no soberanía y la dependencia como modelo de funcionamiento. Cuando el proyecto que estamos llevando adelante habla de justicia, soberanía e independencia en el ámbito de la cultura, evidentemente estamos pintando una nueva obra sobre aquella obra ya existente. Y el peligro es que pase

lo que ocurría con las obras de arte, que se produzca un Pentimento.

Muchas veces, determinados sectores de poder que comienzan a ser afectados con modificaciones en el campo de la cultura que nosotros vamos haciendo en cada una de las provincias y en la política nacional comienzan a hacer escuchar su canto. Nosotros hemos decidido estar atentos a esta situación, pero para poder estar atentos a esta situación y poder resolverla satisfactoriamente es importante avanzar en tres aspectos. El primero es la unidad como proceso de integración entre todos nosotros y en cada una de las provincias, entre los que conforman ese entramado provincial. Pero cuando hablamos de unidad corremos el peligro de caer en la suplementariedad, idea hegemónica de unidad. No queremos una unidad en base a la suplementariedad, sino en base a la complementariedad. Una complementariedad que consagre la unidad en la diversidad. Muchas veces nos han criado con el concepto de que lo homogéneo es lo verdadero, que la heterogeneidad no es la esencia de la realidad. El hecho de ser distintos nos permite encontrar elementos para complementarnos a nosotros mismos y esto es lo que nos hace seres enteramente humanos.

Otro aspecto fundamental para poder desarrollar nuestro trabajo en la cultura es la solidaridad. Esta se construye al poder entender que el proyecto que cada uno de nosotros tiene no es el único proyecto existente. La solidaridad se construye en la necesaria coparticipación y en este sentido es relevante el concepto de sociedad participativa en lo económico, entre el Estado en sus distintos niveles, la actividad privada y los trabajadores de la cultura, entendiendo que entre estas tres instancias se avanza en el desarrollo de un pacto social en el área cultural. Vamos a ir generando la forma que nos permita incluir a todos los sectores de la vida nacional. El otro aspecto, junto con la unidad y la solidaridad, es la organización. Porque solamente son perdurables en el tiempo aquellas cosas a las que los seres humanos nos permitimos darles la organización necesaria para lle-

varlas adelante.

Hay un viejo fantasma que suele aparecer cuando el justicialismo se hace cargo de una conducción nacional. Es un fantasma que habla de autoritarismo, de dogmatismo, de paternalismo. Es una imagen muy conocida y dolorosa para los justicialistas, que se traduce en aluvión zoológico. Yo creo que no hay ningún gesto, en estos cuatro meses de las actividades de la Secretaría de Cultura de la Nación, en esta integración con el trabajo provincial, que pueda recrear este fantasma. En nosotros no hay ningún aluvión zoológico. Hemos encarado este trabajo con el más amplio pluralismo. Y vamos a trabajar insistentemente en la idea de que lo que nos guía es la unidad, la solidaridad y la organización. Y el concepto mismo de la complementariedad hace que no hallemos ninguna distinción entre la cultura de élite, la cultura de masas y la cultura popular. Todos los argentinos, por el solo hecho de vivir en la República Argentina, forman parte de nuestra cultura nacional. Todos aquellos, aun con los cuales hemos tenido profundos enfrentamientos, pero que han trabajado en la cultura y que han disendido con mucho fervor y pasión en contra del pensamiento que nosotros llevamos adelante, son también hermanos nuestros en esta generación de la cultura nacional.

Quiero recordar ahora una frase que me tocó mucho emocionalmente. Allá por los años setenta, leyendo el desaparecido diario *La Opinión*, en un suplemento cultural aparecía una serie de baladas del sur norteamericano. Y un baladista decía una frase que recuerdo haber leído hace más de 25 años y que me sirve personalmente como guía en muchas cosas que llevo adelante: "Cuando entres en la acción quedará irremediablemente solo. Y sólo entonces serás mayoría porque otros, aun sin saberlo, esperan tu acción".

* El licenciado Luis Durán es subsecretario de Cultura de la Nación. El presente texto es un fragmento de un discurso pronunciado por L. D. en el cierre del 2º Encuentro Federal de Cultura realizado en Córdoba, en noviembre de este año.

Lo que no debe decirse Una columna de José D. Forgione

"ARREBATO"

1. "En un arrebatado de júbilo, Elisa exclamó: ¡gracias!... ¡gracias!..."

Arrebatado y arrebatamiento denotan: acción de arrebatar o arrebatar. En sentido figurado significan furor, enajenamiento, causado por la vehemencia de una pasión "y especialmente por la ira". Exstasis.

Arrebatado es enfurecerse, dejarse llevar de alguna pasión, y especialmente por la risa. De consiguiente la expresión "arrebatado de júbilo" carece de propiedad idiomática y solamente podría aceptarse con generosidad como figura literaria (antítesis).

La intención del autor ha sido, sin embargo, otra: usar la voz arrebatado en lugar de arranque, ímpetu.

La palabra arranque, aunque equivalente a ímpetu de cólera, lo es también de piedad, amor u otro afecto. Como se ve, el sentido figurado del nombre arranque es más extenso que el correspondiente al vocablo arrebatado.

Son inobjetables las frases: arranque de alegría, de júbilo, de gratitud, de cólera, de ternura... En cambio serán censurables

estas otras: arrebatado de alegría o de júbilo, puesto que esta voz encierra idea de furor causado por la vehemencia de una pasión, y especialmente la ira.

"A los excesos del furor se llama arrebatarse, y de aquí nace la palabra rebato o arrebatado, como se decía en lo antiguo, usándose entonces también del sustantivo *arrebatadizo*, para indicar al hombre precipitado o inconsiderado, y *arrebatoso* al que tenía la cualidad o defecto de un genio pronto, repentino en el enfado y *arrebatado*".

En la literatura clásica el verbo *arrebatar* aparece empleado frecuentemente así: *dejarse arrebatar*.

"Dejándose arrebatar de sus vicios y pasiones... etc."
— Rivadeneira.

PLURALES SUPERFLUOS

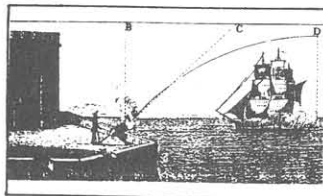
"Ahora se prodigan los plurales innecesarios e incorrectos con un énfasis que tiene mucho de cursilería", ha dicho Ma-

riano de Cavia.

Así leemos: "pondré en esta empresa todos mis entusiasmos..." Que es como si se pusiera usted todos sus oídos en oír donde guisan o como si usted me ofreciera todas sus amistades. Sus amistades son sus amigos; pero usted no dispone más que de una sola amistad, la cual puede repartir entre cuantas personas tenga por conveniente.

"El señor ministro del ramo se propone en esta ocasión desplegar sus energías..." Como si el pobre hombre poseyera juntas la política, la física, la moral y la mental de Cisneros, Sansón, Sócrates y Newton.

¿De dónde viene esa corruptela? ¿De dónde ha de venir! De la hinchazón a que son tan dados nuestros vacuos oradores, notables en esto de estirar palabras, frases y conceptos; y luego, de la escasísima estimación en que tenemos hoy la sencillez, la naturalidad y el buen gusto.



DICIEMBRE: DE LA FLOR ES UNA RISA

Semblanzas deportivas.

Fontanarrosa.
Desopilantes historietas largas sobre los "casos y cosas que tiene el deporte, mis amigos".

Humor de amores.

Caloi.
Con todo el humor del mundo, el genial creador de Clemente apunta sus lápices sobre el amor y sus víctimas.

Boogie, el aceitoso 9.

Fontanarrosa.
Otra ráfaga de sátira con el mercenario que se hace querer a punta de pistola.

PERO TAMBIEN ES COSA SERIA

El péndulo de Foucault.

Umberto Eco.
Segunda edición del libro más vendido del año: los tesoros y las trampas del saber en una aventura casi policial a través de la mente moderna.

Los afroargentinos

de Buenos Aires.
George Reid Andrews.
La inserción de los negros en la ciudad en 1800 y su casi misteriosa desaparición.

Mujeres que se aman.

Evelyn Le Garrec.
Epílogo de María Moreno. ¿Es posible hoy ser lesbianas sin escándalo? Un acercamiento comprensivo a las sexualidades de la mujer.

Porque nos queremos tanto.

Olga Nolla.
Cuentos como joyas de una narradora contemporánea de Puerto Rico, de delicada arquitectura.

Las muñecas de la calle del Cristo.

Iván Silén.
Un gobernador homosexual, su amante, una portentosa hermafrodita, un presidente de EE.UU. también gay y una Primera Dama que aborta un hijo ilegítimo, se entrecruzan en la vibrante trama de esta novela del creador del "realismo esquizo".



EDICIONES
DE LA FLOR
Anchoris 27 (1280)
Buenos Aires



Lars Vigdom

Nos aprestábamos a dar a la imprenta estos textos, que debían permanecer cubiertos bajo el manto de su atribución a un improbable Lars Vigdom, cuando recibimos la noticia de que su real artífice, nuestro arcano colaborador Daniel Guebel, era el ganador del premio Emecé 89/90. Su jurado, compuesto por César Aira, Tomás Eloy Martínez y Abel Posse, lo otorgó por unanimidad a su novela *La Perla del Emperador*, "por la riqueza de su imaginación y la alta calidad de su lenguaje en un texto que reúne la mejor tradición de la novela de aventuras con los contenidos y preocupaciones del hombre de nuestra época".

Entonces decidimos aclarar que los textos que aquí se presentan también pertenecen a su pluma. Suponemos que el laureado polígrafo, que yace en estos días en las playas cariocas, sabrá comprender a su retorno nuestro exitismo, nuestra ansiedad por arrimarnos al fuego que más calienta.

Durante su reciente visita a Buenos Aires, el lingüista y agente literario Marcelo Sztrum se sorprendió de mi afición por la obra de Víctor Segalén, autor que la Francia de hoy ha olvidado¹. "No digo que sus *chinoiseries* no tengan algún atractivo", reconoció, "pero juro que lo mejor que escribió le pertenece a otro escritor, más secreto y más grande". Sztrum se había ido de la Argentina durante el advenimiento de la sinagoga radical; en esta oportunidad, pensé que su duradero exilio en París lo había acostumbrado a sucumbir a los fáciles encantos del ingenio; pensé que su añoranza de la nativa tierra se expresaba en esa facultad de soltar pavadadas excusándose en uno de los banales juegos que inauguraba el autor de Pierre Menard, autor del Quilote.

Un mes más tarde, ya vuelto a Europa, Sztrum creyó necesario imponerme la verdad de sus convicciones, y me remitió un ejemplar del *Journal* de Víctor Segalén (Flammarion, 1968, 344 págs.) acompañado de esta advertencia: "La clave está en los subrayados". Atendiendo a esa solicitud, me interné en el *Journal*: lo que allí

pude aprender, un escritor desagradecido —no yo— sabrá olvidarlo... Sobre las páginas 38, 84, 123, 294 y 322, Marcelo Sztrum había deslizado la tinta roja de su marcador. En las páginas 38, 84, 123 y 322, exaltadas, se repetían estas dos palabras: "Lars Vigdom".

Lars Vigdom. Estas dos palabras —he aquí mi infortunio— carecían de un contexto suficiente: la regla de oro del sintagma y del paradigma no me aclaraba nada. "Y ahora ¿qué hago?", me dije. Hice de todo. Razoné que "Lars Vigdom" sería el nombre de algún personaje ocasional, que la pluma un poco monótona de mi ídolo exhumara para darle —en obra futura— el espacio adecuado; me lancé —¿acaso Sztrum no había mencionado una clave?— a revisar todo lo que en nuestra triste Argentina se conoce de la escritura indispensable de Víctor Segalén... Pero Lars Vigdom no cesaba de no existir —y con parejo fulgor— en todas partes. Después me consolé pensando que alguna vez llegaría a esta tierra el texto de donde Lars Vigdom pudiera haberse escapado². "Tal vez —me dije— a Lars Vigdom lo molde-

ará lentamente mi esperanza".

Hace unos días —apenas dos semanas— el cartero me entregó una encomienda. El paquete contenía un libro, *La vie ingrate*; el libro juraba un autor; el autor era, naturalmente, Lars Vigdom. ¿Cómo no se me había ocurrido antes? En una breve nota adjunta el compañero Marcelo Sztrum se envanecía: "¡De nuevo, como el Fénix misterioso, resurge de sus cenizas el Pensamiento Nacional! Y otra cosa: léelo a Lars Vigdom, y vas a ver que tengo razón y que no vale la pena seguir fastidiando con Segalén, Víctor".

Eso decía Sztrum. Léí a Lars Vigdom, y me sigue pareciendo superfluo discutir una afirmación formulada en ese tono triunfal. Más útil, en cambio, resultará que el público juzgue sin necesidad de adivinar mis certezas. Según la contraportada de *La vie ingrate*, Lars Vigdom nació en Lituania en 1876, tomó los hábitos en 1903, y tras pasar 90 días en la Pekín cercada por las fuerzas combinadas de Occidente, abandonó las sombras de una guerra de sangre y de opio. Durante aquellos tres meses, ¿consiguió Lars Vigdom a moribundos boxers "en nombre de Buda, de Confucio, y del Dios que nació y acabó para redención de los hombres"? Durante aquellos tres meses, ¿conoció Vigdom a Segalén? Durante aquellos tres meses, ¿fueron amigos el delicado orientalista y el jesuita pálido? Durante aquellos tres meses, a los que apuesta el injurioso y anónimo contratista, ¿fueron, horror de horrores, pálidos y delicados amantes? ¿Fue la prosa de Vigdom, durante aquellos tres meses, capaz de influir en la de mi escritor favorito, y definitivamente? Esas maledi-

cencias, también Marcelo Sztrum —todo un hombre educado— prefiere suscribir las. A mi criterio —que sólo mis devotas lecturas de V. Segalén vuelve autorizado— *La vie ingrate* recoge cortas narraciones cuya forma es torpe, y cuya pretensión teológica es ingenua. ¿Qué puede haber encontrado allí Víctor Segalén? ¿Qué puede encontrar allí alguien, para reputar luego como propio de éste aquel estilo ajeno? Yo creo que nada. Para mí tengo que esas imputaciones se parecen mucho a un capítulo de la diplomacia jesuita. No obstante, Marcelo Sztrum insiste; ayer recibí su última carta en la que me decía: "A Lars Vigdom, che Balcarce, Víctor Segalén le debe todo".

Si todo es posible, también es posible que en mi necesidad yo no hubiese advertido algo que saltaría a la vista. ¿Habrá, entre los lectores, algún sapiente que alcance a aliviarme de esta incertidumbre?

Horacio Balcarce

¹ No es bueno que el lector se mantenga al margen del rumor: ya la obra de Víctor Segalén (Brest 1878-Huelgoat 1919) despierta una atención superior a la que logró durante la vida de su autor. Léase *Stèles*, *Peintures*, *Equipées*, y especialmente su *opus magnum*, su arduo descubrimiento, de una China en el crepúsculo de los brillos imperiales: René Léys.

² Tomando en cuenta el cuentagotas con que la importación cultural satisface la sed de nuestro círculo de *connaisseurs*, el de Horacio Balcarce parece un anhelo desatinado. Sin embargo, ¿acaso, habiéndonoslo propuesto, los argentinos no hemos hecho cosas más difíciles aún que ésta? ¿Acaso no hemos retomado los restos del brigadier Juan Manuel de Rosas? (N. de la R.)

En las noches de verano, mi padre (que aborrecía el intolerable fulgor del día) asomaba su figura por entre los cortinados. Armado de una antorcha se inclinaba al borde del muelle, dejando sus pies en el rumor del agua, y encendía una pipa de opio. Recuerdo la ceremonia. La bolita que caía en el cuenco, la pequeña astilla que iniciaba la brasa. Mi padre aspiraba largamente, entrecerraba los ojos y desde la grieta amarilla me miraba. "Ah, Lars", decía, "soy presa del demonio de la satisfacción. ¿A qué humillantes conductas no me someterá cuando mi cuerpo se debilita y decaiga? ¿Me aferraré a la vida como un infame? ¿Prefiero ser sombra de sombras antes que nada?"

Mi padre encendía su pipa a orillas del río. De noche, encendía su pipa. Mi padre repudiaba el resplandor del día; decía que el exceso de luz confunde las cosas. "¿Qué podemos saber de ellas en la luz, si lo que vemos son meros efectos radiantes que se pierden con la noche?". Por eso, mi padre amaba hablar en la claridad nocturna. Cruzado de piernas sobre la esterilla tendida sobre el puente, mi padre amaba hablarme mientras pasaba la antorcha ante mis ojos hasta estar seguro de que mi atención era verdadera; que mi atención era dispersa y fluctuante: verdadera. Soplabla, mi padre, sobre mi rostro, el humo de su pipa. Y el aroma de su pipa y de su cuerpo, uno y otro, se mezclaban con el aroma del lodo que exhalaba el río.

Mi padre hablaba envuelto en el humo de su pipa. El viento nos traía el relente de las frutas que se habían podrido al sol. Yo cerraba los ojos para sentir mejor lo que mi padre hablaba, para sentir mejor el perfume que manaba de su cuerpo. Mi padre hablaba, y yo confundía o distinguía los perfumes y las voces que manaban de su cuerpo. El viento las traía, traía sus palabras, el humo de la pipa y el perfume de su cuerpo que se perdía en el río...

Mi padre me decía: "Lo existente es igual, Lars. Nada hay de qué asombrarse".

Aspiraba el humo de su pipa, y me decía: "Para un dios verdadero, Lars, nada hay verdaderamente asombroso. Imagino a ese dios: sentado, contemplando en silencio su pipa de opio".

Yo veía a mi padre cruzado de piernas sobre la esterilla, en el puente, al borde del río. "¿Puedes ver, Lars, lo que ve ese dios?", decía. "¿Puedes ver lo que él ve en su pipa de opio? ¿Puedes tú imaginar a ese dios? ¿Puedes, aunque sea por un instante, ser tú ese dios?"

Mi padre callaba, aspiraba el humo, y luego decía: "¿Ves el humo de la pipa del dios? ¿Ves lo que él ve en el humo?". Ambos mirábamos el humo volarse sobre el río, y sentíamos el olor del humo que el viento traía. "La bolita de opio de un dios puede ser este mundo", decía mi padre. "Al menos yo siento su consunción incesante..."

"Algunos filósofos de la vieja escuela", decía mi padre, "aseguran que los dioses no disfrutan de la figura humana. ¿Te imaginas, Lars, un dios que tuviese la forma de una esfera? De sólo pensarlo, me acomete la imperdonable tentación de la risa. ¡Qué fácil habrá de ser para ese dios desplazarse!"

Ya anciano, mi padre aseguró que en la vigilia de las noches lo visitaba un dios de cuerpo de zorro, garras de cernícalo y cabeza de mono; decía mi padre que el dios tomaba asiento al borde de su cama y suspiraba y le refería las desdichas de su amor por una diosa del abismo. La descripción de las maravillas de su cuerpo ocupó decenas de noches: era una serpiente endemoniadamente hermosa.

Los relatos del dios eran tan intensos que mi padre perdió interés por las cosas de este mundo y anheló morir. Tanto amor insulso el visitante en el corazón de mi padre que cuando murió tenía el cuerpo lleno de lamparones de color rojo, y negro, y violeta, y parecía una gran serpiente de coral.

Lars Vigdom

José Kozér

Tres poemas

y una presentación

Nacido en La Habana en 1940, José Kozér es uno de los poetas más interesantes surgidos después del monumental Lezama. En sus textos —Bajo este cien (1983), La garza sin sombras (1985), El carillón de los muertos (1987), Carece de causa (1988), entre otros— se despliega una precisa lucidez, no exenta de cierto lujo verbal de reminiscencias lezamecas. Se ofrecen aquí algunos poemas inéditos y un texto que, a modo de presentación, nos ha hecho llegar el propio Kozér desde Nueva York, donde reside desde 1960.

Presentarse a sí mismo es incurrir, con el paso del tiempo, en la ira, la desilusión. ¿Para qué cometí el error de intentar decir de mí? ¿Por qué no dejé eso quieto, cosa ajena? Mas, si te lo piden es un gesto cordial (de cor, corazón) cumplir. ¿Pero cómo?

No soy capaz de la totalidad, malamente puedo referir un estado de ánimo, un momento. Cumplo 50 años muy pronto, estoy cansado. Se trata, lo sé, de un cansancio momentáneo, ya descansaré. Pero estoy cansado de atosigar el papel, 30 años que lo hago, obsesiva y malsanamente.

He necesitado hacerlo pero no lo he hecho por la comunidad ni por los demás: eso me pesa. Me pesa entrañablemente. No lo hice por mi propia gloria sino porque no me quedó más remedio: eso, por igual, me pesa. ¿Qué iba a hacer? Empecé a escribir, me enmarañé, escribo: y así sigue este asunto, inverosímil (yo mismo no me lo creo, cuando hago otro poema).

Metido en esta maraña, me ofusco, pierdo el sentido de la realidad. Tal vez, no lo sé, reconozco mejor una geografía ulterior, conozco ese mapa extraño, esa insula extraña. Pero me pesa verme inmerso en esa tarea que me hace perder el contacto

solidario, humano, cotidiano: no veo gente, no estoy con nadie (amén de la familia más inmediata). Y esto empeora. Todo lo hago por carta, por teléfono, por poemas. Mas, ¿adónde se fue todo el mundo?

Como debo ser breve en esta presentación (auto) (de fe), quiero resumir la situación: hoy, mientras enseñaba en clase un cuento llamado "Nosotras" de una cubana llamada María Elena Llana, de pronto tuve la clase y dije: llevamos 2 días analizando los pormenores literarios, psicoanalíticos, estructurales, filosóficos, psiquiátricos del "texto". Y en este proceso se me olvidó y se les olvidó a mis estudiantes, hablar, dialogar sobre el hecho de que este cuento trata de la soledad horrible, ciudadana, tortuosa y atormentada de una mujer en una gran ciudad. ¿Cómo pudo ocurrirme esta cosa tan inhumana? ¿Cómo pude soslayar lo más elemental del cuento, lo primero y primario que un cuento arroja y ha de arrojar?

Me he enmarañado, vivo en la multitud de las palabras, los niveles de ideación, los espacios tropezando y desmenuzándose. ¿Pero adónde se fue todo el mundo?

José Kozér

Monólogo del indigente

Me cubro el rostro con ambas manos un resquicio la luz de los campos nevados en la mirada.

En los ojos entornados a derecha o izquierda no lo sé, lagos de escarcha: y un pájaro a la derecha, lo atisbo.

Bajo la cabeza un fuerte peso me hunde hacia el fondo resquebrajo el cristal, la huella de mi rostro aparece con sus cuencas vacías en la nieve.

Y yo miro todo el peso de mi cabeza descender hacia el rostro en la nieve que me mira, su rictus contemplo (me cercioro): y no fui capaz un momento de separar las palmas de las manos, cubren mi rostro: el pájaro negro retenido a la derecha en mitad del cielo otro espacio mis ojos, en los lagos.

El golpe será asestado sobre la coronilla, a su debido instante: me iré de bruces se abrirán las palmas de mis manos (dos pájaros, descoyuntados) (un libro, el viento revoloteando en sus páginas abiertas a la nevada) mi cuerpo nívico en aquella oscuridad anterior a la aurora (aquel cuerpo, en su negra casaca).

Ojos abiertos, las aves cruzan de derecha a izquierda el agua de los lagos se desborda.

Jacob Böhme

Este es el único caso del hombre que encontró a Dios.

Era pelirrojo, vendía nomenclaturas, pasaba el día leyendo: de mal dormir, lo hacía de color blanco; no cabe duda de que alrededor de aquella blancura, sentía miedo: el negro de la noche más cerrada perdería con la comparación: y no cabe duda de que titubeó al principio llamar Dios a la blancura, ¿todo era un centro? Peldaño a peldaño recorrió lo incomprensible a mayor oscuridad, mayor clarividencia: los ojos, a todo se acostumbran.

No es necesario contar lo que encontró: cálculos y descripciones fallan a ojos vistas buen cubero no necesita manos ni romanas, de pronto supo quién qué cómo dónde era (estaba) Dios.

Fue un zapatero de mal vivir temprano y astroso, frugal: su única pedigueñería era la avaricia de Dios, abolición propia: lezna y agujero o zapatazos y vigiliatras rebasarían aquella desproporcionada necesidad, encontró el Camino: todo llega. Todos aquellos peldaños regastados por sus pies desnudos o los pies calzados en cuero de su numerosa clientela, eran prescindibles.

Suela pie y peldaño, descartó: no es única la Horma cada figura tiene entidad propia (así no lo parezca) cada elemento de la entidad posee sus propias características distintivas por el color olor utilidad (tacto) nada es o aparece jamás en el Universo, dos veces.

Dios, es Uno (también): según nuestra historia (ésta que aquí narramos) el desconsuelo del zapatero ante su encuentro encontronazo o Revelación lo dejó (con toda su jerga y con todo su silencio) junto a la abertura, una vez más emboscado.

Servicio

Trece verostas recorre el rey de Rusia.

El Aclamado, por el nombre de sus abolengos lo señalan.

El cetro de platino refule entre los altos montes nevados su capota de cibelina se cierce entre los copos: tal destino el Todopoderoso impuso a la Corona, reino febril.

Entre el griterío de la muchedumbre el rey dispuesto por los Cielos mira al ojo del cernícalo (mercurio) posado sobre su brazo izquierdo en alto, a punto de una averiguación: agüero indícame el espacio mío en extensión; dónde se levantan los altos acantilados se despeña la efigie, quiebra el Vacío su borona de silencio.

No hay respuestas: trece verostas no son gran distancia para un Reino para un rey; mas la reconcentración a ambos lados del camino de una multitud enardecida, no es fatua recompensa.

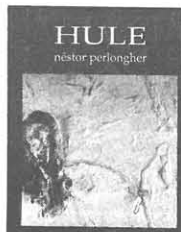
El estilete de Su Majestad relumbra un momento entre las altas nieves del camino, cae cercenada la cabeza del ave agorera.

¿Y ave, qué decías: cuáles territorios me demarcaste? Soy, Rey: soy, mi Destino. No hay otra fatalidad: y el ave grazna diagonal a sus alturas, reyezuela de unas constelaciones.

El trazado de una historia está delimitado, fijo en todos sus pormenores: ¿y Nuestra Majestad encontrará en nombre de los súbditos del Reino, la luz de salida? ¿La venerada aureola?

Icono: Vladimir I Emperador de las Rusias en su incertidumbre y en nombre de los súbditos del Reino se lanza a la conquista irreprimible de las vaciadas estepas.

Hule. Néstor Perlongher.
Último Reino. Buenos
Aires, 1989, 75 págs.
Alrededor
de A 2.500



Nada mejor que escribir sobre cadáveres en un país que los produce en serie.

Cadáveres por aquí, cadáveres por allá. Nuestra mirada está poblada de cadáveres. "Se van, se los despanza dividentes flotando en el pantano." Algunos famosos, como el cadáver de esa mujer. En su mayoría, anónimos.

"Escribir la muerte es de algún modo lo contrario de escribir un relato", sostuvo alguna vez uno de los pocos críticos sensatos que conozco. De acuerdo. Pero si no se puede narrar, hay que hallar la manera de nombrarla, aludirla, cortejarla o exorcizarla (como los rituales del vudú haitiano en "El cadáver de la Nación").

¿Cómo hablar de la muerte cuando se constituye en una presencia cotidiana, cuando desaparece la necesaria distancia que instaura todo devenir? ¿Cómo hacerlo si el circunspecto silencio que debemos guardar ante lo ineludible del destino se trastoca en un miedo sórdido frente a las arbitrariedades con que ese mismo destino es distribuido desde el poder?

Por eso, Perlongher no puede escribir la muerte como lo hizo Rilke en sus réquiems de 1908. La manifestación de una cercanía inaprehensible, la demarcación de una línea divisoria entre un allá eterno y un fugaz "aquí y ahora".

Tampoco señala, como Góngora, lo irreversible del proceso una vez que la línea fue cruzada: "¡Ayer deidad humana, hoy poca tierra; / aras ayer, hoy túmulo, oh mortales! / Plumas, aunque de águilas reales, / plumas son; quien lo ignora, mucho yerra."

No hay en Perlongher la solemne aprehensión que hallamos en algunos sonetos fúnebres de Mallarmé. Tampoco, la descarnada radiografía de la muerte que nos legó Wilfred Owen: "¿Quiénes son ustedes? ¿Por qué están sentados aquí, crepusculares? / ¿En razón de qué se bambolean, sombras del purgatorio/ las lenguas colgantes de mandíbulas



que babeen su gula, / desnudando dientes malignos como los de inicuas calaveras?".

No, Perlongher comienza donde Echeverría terminaba. ¿Acaso el niño degollado por el toro al cortarse el lazo, en "El Matadero", no es uno de los primeros cadáveres de nuestras letras? ¿Acaso la muerte de doña Encarnación Ezcurra no es el equivalente perfecto del omnipresente cadáver de Evita? ¿Qué muerte más absurda puede pensarse que la del "salvaje unitario" que revienta de rabia? "... y así se lo llevaron —prendido a unas caronas— y a lo sumo que me den las manos que han hecho con su barba de unitario, eso, por cajetilla..." ("Amelia", en *Alambres*).

En Echeverría, la muerte aún infunde respeto. El horror a ese triste final del unitario, contado con lujo de detalles lúgubres, se convierte en temor frente a la decadencia de la República. Hoy, en cambio la Nación es ya un cadáver que en Perlongher suele adoptar el rostro de Evita.

Es un determinado tono para hablar de la muerte lo que ha cambiado. Más cercano al Gironde de *Espantapájaros* ("¡Ah, si yo hubiera sabido que la muerte es un país donde no se puede vivir!...") que de la generación del '37.

Parece remanido pero es así. Somos respetuosos de los muertos. A los muertos célebres (a esa cólera muerta) los convertimos en mitos. A los entierros en interminables procesiones (como en "El Cadáver" de Austria-Hungría). Les cuidamos el esmalte de las uñas y nos preocupamos de que no se note la hebilla en el rodete. Si hasta le traemos un embalsamador que se llama igual que ese altar donde se ofrecen sacrificios (¡Ah, maravillosa casualidad del significativo!).

Perlongher sabe de esto. Conoce nuestra lamentable idiosincrasia de argentinos. Sospecha que los muertos anónimos chapotean en el fango.

Pero el barro puede servir también para un buen tratamiento de belleza. Un cadáver famoso debe tener su propia cosmética.

"No deja de insuflar a los huecos la pompa/ de lo vano, como un brete/ de polvo: coup n'ame ("El cadáver de la Nación", en *Hule*). De los preámbulos barrocos a las formas barrocas, de las superficies paganas a los anulares de látex (el látex recorre todo *Hule* al igual que el lamé recorrió *Alambres*).

Esta engañosa plasticidad lingüística, este culto aparente de lo superficial podría hacernos celebrar una supuesta gratitud de su poesía, creer en un derroche del idioma (plagado de americanismos), o en un paulatino acercamiento al *no-sense*.

Pero no, lo suyo no es mera retórica. La expansión del lenguaje en todos sus niveles no es sólo artificio. Perlongher piensa cuidadosamente las palabras y no las utiliza como un típico adorno barroco despojado de sentido. Por debajo de toda esta supuesta pompa, de este frenesí sin finalidad aparente, hay un orden que se reconstruye continuamente.

Sé de muchos que defienden la gratitud de la poesía. La consideran sinónimo de libertad. Yo, en cambio, soy de los que creen en su necesidad. Es justamente esta necesidad la que diferencia los poemas de Perlongher de las ociosas tonterías de Emeterio Cerro, para poner un ejemplo bastante extendido.

En fin, la poesía de Perlongher es provocativa (si se intenta leerla en voz alta se puede comprobar cuánto de su efecto descansa en la dicción) pero no siempre festiva.

En todo caso, como decía un viejo cantante norteamericano, una suerte de *happy sad*.

Norberto Cambiasso

Andado poesía. Hugo
Correa Luna. Ediciones de
Cero. Buenos Aires, 1989,
70 págs.



De Hugo Correa Luna conocíamos muy poco. "El globo", un cuento de 1983, premiado y publicado en una edición colectiva, algunos poemas sueltos en revistas sueltas y el movimiento aproximativo de unas fotocopias. Los premios aislados y las fotocopias comparten la medida de una pequeñez; en la memoria y en el curso desdeñoso de una moneda, se parecen. Salvo que, deformándolos, quiera hacerse de ellos un mundo, y no es el caso. Es un hábito con los primeros, y se estila también con las segundas. El laurel y la cruz, dos privilegios más o menos eficaces. Pero pierden esta mueca diligente y compasiva cuando se los usa de manera casual, con la intuición de una hebra antes que con el tamaño de un apóstol. O con un libro. No un libro cualquiera que reproduzca la inope consolidación pública. Un libro que haya estado escrito. Porque, ya se sabe, no todos lo están. Y ésa es su mejor certeza.

No es parroquial festejar así un primer libro, *Andado poesía*. Sobre todo porque las cohortes actuales se las arreglan para saludar casi siempre el bautismo de la novedad. Y éste es un libro demorado. Quienes lo lean lo encontrarán poco primerizo, quizá puedan situar una vieja y modesta alegría: las cosas, los detalles, lo que desata un desafío menor, pero temido, a la consuetudinaria creencia de que el lenguaje es un bien superior.

Los poemas de *Andado poesía* apuestan en favor de las cosas. Se oponen al idealismo que lo hace por las representaciones. Como para los niños, el mundo está materialmente dado. Es otra la escala que tiene la pretensión de recrearlo, de consumirlo. En el prólogo, que lleva por título el título del libro, Correa Luna dice: "Parecemos dominar la naturaleza, valernos de ella para fabricar una segunda naturaleza a la que es dócil la primera". Después se confunde y se alegra por desmentirlo y sabe también que esa operación, que no es gran cosa, le corresponde a la poesía. Los poemas se deciden por la existencia y el genio de las cosas y hacen de esto una conjetura estética. Se levanta pues el barniz utilitario de los objetos, se los deja hablar. Así, la voz es algo más, un sólido. Las mesas, los jarrones, las sábanas, el agua, las hormigas son un alfabeto, no están en la posición elevada que tienen en la oda doméstica; vale decir, están a la misma altura. Como si la distancia, que es siempre simétrica y compartida, no bastara para gobernarlos y entonces dejaran ese horizonte vacío. "Artefactos", uno de los poemas del libro, comienza así: "No se falta nadie de nada/por el sólo ver de lejos/presencias/que ausencia son en cercanía". Y sobre el final dice: "No se llora, entonces, /fácil/o difícil/o llorona/(...) la tosca impresión del artefacto". Dice además, en un momento sorpresivamente reparador: "de prótesis a muerte".

Se está lejos, sin embargo, de la teoría. La frase en este libro es una práctica minuciosa, una construcción deliberada, un lugar de cálculos y escansiones. No le es trabado presentar las cosas con algo más que sus nombres. Porque *Andado poesía*, que no es un juego de palabras, quiere satisfacerse en la sensualidad de la nominación. Esta es su módica suma.

Marcelo Torres

RECIENVENIDOS

Al dios del lugar. José Angel Valente. Tusquets. Barcelona, 1989, 110 págs. La colección "Nuevos textos sagrados", dirigida por J. G. Cobo Borda y Antoni Marí, presenta lo último de J. A. Valente, quien cuenta ya con una voluminosa obra poética. Premio Príncipe de Asturias de las Letras 1988, Valente es considerado como uno de los mayores poetas españoles contemporáneos. Si bien sus primeros libros son de la década del '50 y participaron de la entonces

llamada "poesía social", es a partir de *El Inocente* (1970), como afirma el crítico y poeta catalán Pere Gimferrer, que la voz de Valente se vuelve singular y rotunda. Desde entonces, Valente trabaja con un tono de aridez meditativa y conceptual. Así ocurre en *Al dios del lugar*: "Estar./No hacer./En el espacio entero del estar/estar, estarse, irse/sin ir/a nada./A nadie/A nada."

Cantos. Mariano Garreta Leclercq. Último Reino. Buenos Aires, 1989, 70 págs. Una lacónica inscripción de contratapa describe el hecho atendible de



que Garreta Leclercq haya nacido en diciembre de 1971. El título, de lejanía órfica y vecindad poundiana, no traiciona un repiqueo clásico. A veces teatrales, los *Cantos* sitúan escenas como ésta: unos ancianos entran a un edificio, los sigue un escriba; dicen los ancianos "caballos/arquitecturas/de trigo/de papel húmedo/interno/(...) cantemos/cantemos/bajo nuestra orina dialéctica".

Poesía 2000, número 1. Buenos Aires, 1989, 127 págs. Dirigida por Simón Kargieman con la colaboración de Julio Bepré,

Adalberto Polti, Austin Tavitián, Raúl Vera Ocampo y Carlos Weiss, así como, desde el exterior y entre otros, de J. G. Cobo Borda, Luisa Futoransky y Raquel Jodorowsky. Esta primera entrega de *Poesía 2000* cubre tanto la publicación de poemas de diversos autores, ensayos y críticas. Hay textos de Camus, una crítica a la vanguardia de E. Montale y reflexiones de H. A. Murena sobre el arte de la traducción. Poemas de Luisa Futoransky, María Rosa Lojo, Bukowsky y Sylvia Plath. Así como notas críticas de R. Vera Ocampo y A. Tavitián.

Fondo blanco. Horacio Zabaljauregui.

Ultimo Reino.
Buenos Aires, 1989,
45 págs.
Alrededor de A 1.500



Había una costumbre, suerte de rito de iniciación de las fiestas de adolescencia, que consistía en comprobar quién era capaz de beber más alcohol en sucesivas copas, cada una de ellas a fondo blanco. Pasaje obligado que deja entrever una sabiduría: el vértigo, el marco de la copa que culmina en ausencia de sentido, o, en todo caso, en una devolución expiatoria, la arcada del hartazgo. El fondo blanco al que había que llegar como prueba de una resistencia para el triunfador que confirmaba al otro una derrota altiva.

Quien apura el trago para llegar al fondo corre el riesgo de la jaqueca y la resaca; toda intoxicación etílica o de lenguaje no gana sino para resaltar la victoria del vacío.

Alguien dijo que "las palabras no hacen el amor sino la ausencia", y todo poeta sabe que la poesía es una forma de la desconfianza, que nunca se llega al fondo, que el blanco siempre estará allí, inalcanzable, pero a la vez será la superficie en donde se escriba.

Consciente hasta la honradez, obsesivo como Ahab en persecución de su enorme mole blanca, Horacio Zabaljauregui (34 años, integrante del consejo de redacción de la revista *Ultimo Reino*, autor de *Fragmentos órficos*, libro premiado por Olga Orozco, Roberto Juarroz y Alberto Girri, según consta en contraportada) ha concebido este segundo libro de poemas con pleno conocimiento de aquella paradoja. Quien haya leído su "opus" anterior observará un cambio, una decantación de sedimentos en el fondo del vaso. En *Fragmentos órficos*, el lenguaje, exaltado, respondía a una invocación tras los rastros del mito de Orfeo; parecía que él, el lenguaje, aún podía nombrar la confianza del poeta. En *Fondo blanco*, la apuesta es otra; más despojada de la visión del que sabe que lo que ve no es más que un telón de fondo, o mejor, una pantalla de cine donde la imagen cambia a cada instante, donde nada permanece (salvo el fondo). Esta circulación salvaje en sus efectos no lo es en su modo de articularse; hay un trabajo que escamotea la referencialidad, miente el yo poético confesional para elevarse o caer, no sin ironía, en un plano casi metafísico. (Sí, casi.) Motivos como pequeñas variaciones musicales, rítmicas, van de poema en poema como ballenatos buscando una salida, una orilla donde yacer, donde encallarse en otro, acaso el lector.

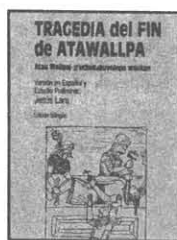
Lo que sorprende es la homogeneidad de esa búsqueda; los textos se interrogan, dialogan entre sí, no para formar un texto único sino un todo que se arma como esos cuadros que son puzzles para ociosos. Pero aquí no hay ocio sino oficio, trabajo de zapa con una linterna mágica ("mala luz/cava la noche"), es decir, el cine otra vez, como si Zabaljauregui comprobara que el único lugar donde hoy subsiste el mito (si no Orfeo, tal vez Narciso) es en la imagen en la pantalla que aquí baja al "hábito de la letra".

El cinéfilo hallará entonces más de un homenaje (Coppola, Hitchcock) que se integran sin ninguna gratuidad, ya que su lugar no es el del guiño cómplice sino el del ojo fijo: lo que queda en la retina de la memoria o del miedo y encuentra el difícil pasaje de la palabra para que el texto entonces "cobre víctimas/sentido".

Alejandro Ricagno

Tragedia del fin de Atawallpa. Anónimo.

Traducción y notas
de Jesús Lara; prólogo
de Adolfo Colombres.
Ediciones del Sol. Bs. As.,
1989, 154 págs.
Alrededor de A 2.900



Resultado de la extensa labor del crítico y novelista boliviano Jesús Lara, la presente edición bilingüe de la obra *Atawallpa* P'Uchukakuyinpa Wankan es, al mismo tiempo —como lo señalara C. E. Feiling en las páginas de esta revista—, un merecido homenaje a la memoria de quien dedicara buena parte de su obra al estudio y divulgación de una de las literaturas más importantes de la América precolombina.

Tragedia del fin de Atawallpa es, por sus recursos teatrales —combina personajes históricos, ficticios y alegóricos— y su argumento —una exaltación dramática de episodios de la vida de un monarca—, una *huanca* (o *wanka*, en la ortografía que usa Lara), es decir, pertenece a uno de los géneros más cultivados por la antigua dramaturgia andina (como reconoce Lara, la traducción de *huanca* por *tragedia* es sólo la mayor aproximación posible entre ambas lenguas). Aunque el autor no oculta su partidismo —por lo cual se lo supone un *amauta* quiteño—, la caracterización de los personajes está muy lejos de la simplicidad propagandística: Atahualpa —a quien el autor exalta— se muestra temeroso y vacilante ante los agüeros que predicen su fin; los conquistadores son codiciosos y despiadados, pero también soberbios y extremadamente valientes, etc. Las reglas del género obligaron al autor a subrayar el destino, inexorable y trágico como heroico, de sus personajes, omitiendo todo juicio que pudiera sumergir a la obra en una moralina trivial.

El anónimo *amauta* debió ser un hombre más o menos próximo a los sucesos que narra —un aristócrata, un funcionario o un militar— pues se hace eco de hechos que —como la rivalidad entre Almagro y Pizarro, o la indignada desaprobación con que la corte toledana y la mayoría de los conquistadores recibieron la noticia de la muerte de Atahualpa— no eran de dominio público en los primeros años de la conquista —época en la que, según estima Lara, fue compuesta la obra. Llama la atención, sin embargo, que la nobleza de Cuzco —principal instigadora de la ejecución de Atahualpa— no aparezca en ningún momento: acaso el odio irreconciliable que enfrentaba a las dos metrópolis sudamericanas llevara al autor —firme partidario de la causa quiteña— a atribuir la derrota de su casu a los conquistadores, negando todo mérito a los enemigos ancestrales de su pueblo.

Como es obligado en las *huanacas*, casi todos los protagonistas de la obra son históricos, aunque sus actos no lo sean. Sólo dos de ellos escapan a esta norma: un personaje alegórico (España) que representa a la justicia de Carlos V condenando a Pizarro, y el misterioso Huayla Huisa, que aquí aparece como sacerdote y en una obra anónima posterior —*La conquista de los españoles*— es el Inca en persona (¿se trata de una figura histórica o de un personaje recurrente en el antiguo teatro incaico? Imposible saberlo por ahora).

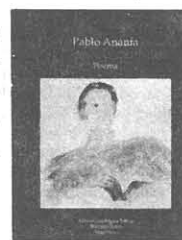
Por lo demás, esta amena y hermosa obra cumple con todas las reglas de su género, al punto que Lara —aunque le niega la perfección de *huanacas* como Ollantay— la considera una muestra representativa y meritoria de la gran tradición teatral que la produce.

Fernando García

La comedia continua.

Pablo Ananía.

Ambigua Selva.
Buenos Aires, 1989,
61 págs.



Deudores del observador Plutarco, los que saben de pájaros afirman que la cabeza del chorlito tiene virtudes sorprendentes. Si, por ejemplo, el animal fija sus ojos —de un intenso color amarillo— en los de un enfermo de ictericia, el mal diríase "salta" de la persona al ave en una suerte de sólida corriente establecida entre ambas miradas. El mecanismo define la llamada ley de semejanza de la magia homeopática, complemento de la no menos famosa ley de contacto que rige, más promiscua, la denominada magia contaminante.

Pablo Ananía, nacido en 1942 y aislado por propia voluntad de las bandadas de chorlitos que cruzan sus miradas en el arrabal mundano de la poesía, ejerce y oculta la eficacia de aquellos sortilegios en este libro que parece concebido para desafiar cualquier lectura no sometida a su lógica interna.

Contra lo conocido de la naturaleza autoral vernácula, esto no supone una mueca caprichosa sino un ambicioso gesto fundacional.

La comedia continua —el adjetivo, incómodo, advierte sobre la dificultad de asociaciones inmediatas— integra fragmentos de poemas escritos por Sylvia Plath, Allen Tate, William Butler Yeats, Fray Luis de León y Jorge Guillén, todos en lengua original y sin otra "función" —¿ecos del órgano que fueron?— que la de su nuevo, recortado perfil. El poema único del libro reconoce un origen difuso en El ojo, de Allen Tate, pero esto es poco más que un guiño. Pronto se nota que Ananía no cita. Trama, como necesita la magia, relaciones de semejanza o de contigüidad y luego mira el resultado para iniciar su propia escritura. Quizás sea necesario aclarar que la descripción precedente no intenta materializar alguna operación reconocible en otro orden. Lo mántico aquí es una mecánica precisa, una transmutación de la lectura en tacto al modular cada palabra en término de objeto y ubicarse —una vez más— en el desprestigiado territorio de un saber que la modernidad sólo puede percibir en tono de parodia.

Quien se tome el trabajo de superar esta incomodidad puede volver al título y hurgar, menos burdamente, en la intención dantesca. Ananía, que conoce los ripsos de la erudición *demodée*, no citaría jamás su apego al sentido anagógico que se define en el Convivio.

Por eso en un prosaico prólogo habla simplemente de trascendencia, dialoga con los muertos, se arriega a la sospecha de los que leerán "sagrado" como un calificativo definitivamente anclado en la cursilería o la estupidéz.

Aun así, su comedia resiste el desglose primario de otros recursos que frecuenta: las referencias apenas veladas, la homofonía como puente analógico, las contorsiones de la sintaxis en busca de un ritmo rigurosamente sostenido. Pero esas voces pertenecen a otro barrio.

Ante los reclamos del siglo se vuelve cuesta arriba festejar con admiración un libro que sólo exhibe de sí la opacidad, las dificultades. O la obstinación de un autor que abandona la genealogía de libros anteriores. El elogio, inverecundo, se extiende a la audacia de haber segado los matices que inviten al elogio.

Jorge Dorio

RECIENVENIDOS

La golosina

Se recuerda al médico William Carlos Williams por la serena dignidad de una carretilla y el andar aristocrático de unas gallinas alrededor. Se recuerda me-

nos su poema "Asphodel", de 1955.

La botánica define el asfódelo por su tallo erguido y sus hojas en forma de espada; la incluye entre las plantas salvajes de coloración violácea. Williams prefirió verla en cuatro matices de verde. Auden dijo de "Asphodel" que pertenece al panteón de los más perfectos poemas amorosos en lengua inglesa. Para Williams fue el momento más alto de una invención retórica, la

triadic stanza, donde los versos se corresponden por medidas de tiempo y compás, de combinación y equilibrio musical, pero desprovistos de ritmo silábico regular. Williams pensó que la música podía estar en otra parte. Entre nosotros llama la atención por razones menos melódicas. El "Libro II", de los cuatro en que está compuesto, refiere la tenacidad y el servilismo de la guerra; ahí se lee: "Waste, waste! dominates the world./It is the

bomb's work./What else was the fire/at the Jockey Club in Buenos Aires/(malos aires, we should say)/when with Perón's connivance/the hoodlums destroyed, along with the books,/the priceless Goyas/that hung there?/..."

Es evidente que toda traducción perderá la templa de la triadic stanza. Por ejemplo: "Derroche, derroche/domina el mundo./Es el trabajo de la bomba./¿Qué fue si no el fuego/en el

Jockey Club de Buenos Aires/(malos aires debiéramos decir)/cuando con la anuencia de Perón/los canallas destruyeron./además de libros/los invaluable Goyas/que colgaban allí?/"

Según el riguroso catálogo que del pintor de Los fusilamientos publicó la distinguida editora Andrea Rizzoli, no hay ninguna certeza de que de allí colgaran. Se cree sin embargo que uno de esos cuadros llevaba por título El huracán.

Italo Calvino



La aventura de un miope

Amilcare Carruga era todavía joven, no carente de recursos, sin exageradas ambiciones materiales o espirituales: nada le impedía pues gozar de la vida. Y, sin embargo, observó que desde hacía un tiempo la vida para él iba perdiendo, imperceptiblemente, su sabor. Cosas de nada, como por ejemplo mirar a las mujeres por la calle; en otros tiempos solía comérselas con los ojos, ávido; ahora tal vez trataba instintivamente de mirarlas, pero en seguida le parecía que pasaban como ráfagas, sin producirle ninguna sensación, y bajaba indiferente los párpados. De las ciudades nuevas que en otro tiempo lo exaltaban —como estaba en el comercio, viajaba a menudo—, ahora sólo notaba las molestias, la confusión, la desorientación. Antes, por las noches —vivía solo—, solía ir al cine: se divertía, cualquiera que fuese el film; el que va al cine todas las noches es como si viese un único gran film todo seguido: conoce a todos los actores, inclusive los característicos y los extras, y ya eso de reconocerlos cada vez es divertido. Bueno, pues ahora también en el cine todas esas caras le parecían descoloridas, chatas, anónimas; se aburría.

Por fin comprendió. Es que era miope. El oculista le recetó un par de gafas. A partir de ese momento su vida cambió, se volvió mil veces más rica de interés que antes.

El solo hecho de calarse las gafas era cada vez una emoción. Estaba, pongamos por caso, en una parada de tranvía, y lo asaltaba la tristeza de que todo a su alrededor, personas y objetos, fuesen tan comunes, triviales, gastados por ser como eran, y él allí, a tientas en medio de un blando mundo de formas y colores casi desechos. Se ponía las gafas para leer el número del tranvía que llegaba y entonces todo cambiaba; las cosas más corrientes, un poste eléctrico, se dibujaba con tantos detalles minúsculos, con líneas tan nítidas, y las caras, las caras desconocidas, se llenaban de pequeños signos, puntitos de barba, granos, matices de expresión antes insospechados; y se sabía de qué tela estaban hechos los vestidos, se adivinaba el tejido, se espiaba el desgaste de los bordes. Mirar se convertía en una diversión, un espectáculo; no el hecho de mirar esto o aquello: mirar. Así Amilcare Carruga olvidaba

Lúcida y gozosa, la obra de Italo Calvino (1923-1986) no necesita presentación. Si la requiere el conjunto de relatos que, bajo el título común de Los amores difíciles, apareció en Italia en 1970 y hasta ahora permaneció, salvo textos aislados, inédito en español. La editorial Tusquets ha reparado dicha falta con una versión completa impecablemente traducida por Aurora Bernárdez. Va aquí una muestra del libro que en los próximos días estará a la venta en Buenos Aires.

Los amores difíciles

fijarse en el número del tranvía, dejaba pasar uno tras otro, o bien subía en uno equivocado. Vefía tal cantidad de cosas que era como si no viese ninguna. Poco a poco tuvo que hacerse a la costumbre, aprender desde el principio lo que era inútil mirar y lo que era necesario.

Además, las mujeres que cruzaban por la calle y que se le habían reducido a impalpables sombras desenfocadas, ahora el poder verlas con el juego exacto de llenos y vacíos que hacen sus cuerpos al moverse dentro de los vestidos, y evaluar la frescura de la piel y la calidez contenida de la mirada, ya no le parecía sólo una manera de verlas sino francamente de poseerlas. Caminaba a veces sin gafas (no siempre se las ponía, para no fatigarse inútilmente, sino sólo para mirar de lejos) y entonces, más allá, en la acera se perfilaba una chaqueta de colores vivos. Con un gesto ya automático, Amilcare sacaba rápidamente las gafas del bolsillo y se las calaba en la nariz. Esta indiscriminada avidez de sensaciones era a menudo castigada: podía ser

una vieja. Amilcare Carruga se volvió más cauto. Y a veces una mujer que se acercaba le parecía, por los colores, por la manera de andar, modesta, insignificante, indigna de consideración; no se ponía las gafas; pero cuando se cruzaban y se rozaban se daba cuenta de que había en ella algo que lo atraía fuertemente, quién sabe qué, y le parecía que percibía en aquel instante una mirada de ella como de espera, quizá la mirada que ya desde su aparición le había echado y él no lo había advertido; pero ahora era tarde, había desaparecido en el cruce, había subido al autobús, y él no sabía reconocerla más. Así, a través de la necesidad de las gafas, iba aprendiendo lentamente a vivir.

Pero el mundo más nuevo que le abrían las gafas era el de la noche. La ciudad nocturna, antes envuelta en informes nubes de oscuridad y de claridad colorada, ahora revelaba divisiones exactas, relieves, perspectivas; las luces tenían contornos precisos, los carteles de neón, antes inmersos

en un halo indistinto, se escondían ahora letra por letra. Lo bueno de la noche era sin embargo que ese margen de indeterminación que los lentes a la luz del día suprimían, perduraba: a Amilcare Carruga le venían ganas de ponerse las gafas y entonces se daba cuenta de que ya las llevaba puestas; la sensación de plenitud no era nunca comparable a la punzada de insatisfacción; la oscuridad era un terreno blando y sin fondo donde nunca se cansaba de cavar. Desde las calles, sobre las casas recordadas de ventanas amarillas, por fin cuadradas, alzaba los ojos hacia el cielo estrellado, y descubría que las estrellas no se achataban contra el fondo del cielo como huevos rotos, sino que eran agudísimos tajos de luz que abrían a su alrededor infinitas lejanías.

Estas nuevas preocupaciones sobre la realidad del mundo exterior no estaban separadas de las preocupaciones sobre lo que él mismo era, debidas siempre al uso de las gafas. Amilcare Carruga no se daba a sí mismo mucha importancia, pero, como sucede a veces justamente con las personas más modestas, estaba sumamente encariñado con su manera de ser. Ahora bien, el paso de la categoría de los hombres sin gafas a la de los hombres con gafas parece poca cosa, pero es un salto muy grande. Si piensas que cuando alguien que no te conoce y trata de definirse, lo primero que dice es: "un tipo con gafas", ese detalle accesorio, que quince días antes te era completamente ajeno, se convierte en tu primer atributo, se identifica con tu esencia misma. A Amilcare, tantamente si se quiere, convertirse así, de pronto, en "un tipo con gafas" lo fastidiaba un poco. Pero no es tanto eso: es que basta que empiece a insinuarse en ti la duda de que todo lo que a ti se refiere es puramente accidental, susceptible de transformación, que podrías ser completamente diferente y no importaría nada, para que por ese camino llegues a pensar que, existas o no, da lo mismo, y que de ahí a la desesperación media un paso breve. Por lo tanto Amilcare, cuando tuvo que escoger un modelo de montura, instintivamente optó por una de las más finas, minimizadora, apenas un par de delgadas patillas plateadas que sostenían desde arriba los cristales desnudos y con un puentecillo que los une sobre el tabique nasal. Así anduvo un tiempo; después se dio cuenta de que no era feliz; si llegaba a verse inadvertidamente en un espejo con

las gafas puestas, sentía una viva antipatía por su cara, como si fuera esa típica cara de cierta clase de personas que le era ajena. Eran justamente esas gafas tan discretas, ligeras, casi femeninas las que le hacían parecer más que nunca "un tipo con gafas", alguien que no ha hecho otra cosa que llevar gafas toda la vida, al punto de que ya no se nota que las lleva. Las gafas pasaban a formar parte de su fisonomía, se amalgamaban a sus rasgos, y así se atenúa todo contraste natural entre lo que era su cara —una cara cualquiera pero una cara al fin— y lo que era un objeto extraño, un producto de la industria.

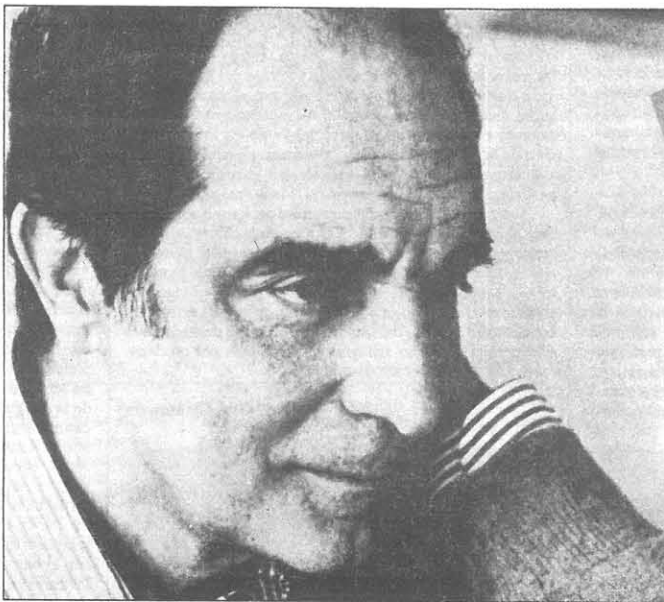
No le gustaban, y por lo tanto no tardaron en caer y romperse. Compró otro par. Esta vez orientó su elección en sentido opuesto: compró un par con montura de plástico negro, de dos dedos de ancho, con unas bisagras que sobresalían de los pólomos como anteojeras de caballo, con unas patillas tan pesadas como para doblar el pabellón de la oreja. Era una especie de antifaz que le ocultaba media cara, pero debajo sentía que era el mismo: no cabía duda de que él era una cosa y las gafas otra, completamente separada; estaba claro que sólo ocasionalmente se ponía las gafas y que sin ellas era un hombre totalmente distinto. Volvió —en la medida en que su naturaleza se lo permitía— a ser feliz.

Ocurrió que en aquel momento tuvo que ir, por ciertos asuntos, a V. Era V. la ciudad natal de Amilcare Carruga y allí había transcurrido su juventud. Pero se había marchado hacía diez años y sus regresos habían sido cada vez más pasajeros y esporádicos, y ahora había estado varios años sin poner los pies en V. Ya se sabe qué sucede cuando uno se separa de un ambiente donde ha vivido mucho tiempo: cuando regresas de tarde en tarde, te sientes como un extraño, parece que las aceras, los amigos, las conversaciones de café, o son todo o ya no pueden ser nada, o los sigues día a día o no consigues volver a entrar, y la idea de reaparecer después de demasiado tiempo inspira algo como un remordimiento que rechaza. De modo que poco a poco Amilcare había dejado de buscar ocasiones para volver a V., y después, cuando se presentaron las ocasiones, las dejó caer y al final directamente las evitó. Pero en los últimos tiempos, en esa actitud negativa hacia su ciudad natal entraba, además del estado de ánimo que acabamos de descubrir, ese sentimiento de desamor general que experimentaba y que había identificado con el progreso de su miopía. Tanto es así que, ahora que a causa de las gafas se encontraba en un estado de ánimo nuevo, aprovechando al vuelo la primera oportunidad que se le presentaba de volver a V., había decidido ir.

V. se le apareció bajo una luz completamente distinta a la de sus últimas visitas. Pero no por los cambios: sí, la ciudad estaba muy transformada, construcciones nuevas por todas partes, tiendas y cafés y cines completamente diferentes de los de antes, los jóvenes que, ¿quién los conoce?, y un tráfico el doble del de antaño. Pero todo lo nuevo no hacía más que acentuar y volver más reconocible lo viejo; en una palabra, por primera vez Amilcare Carruga conseguía ver la ciudad con los ojos de cuando era niño, como si la hubiera dejado el día antes. Con las gafas veía una infinidad de detalles insignificantes, por ejemplo cierta ventana, cierta balaustrada; es decir, tenía conciencia de verlas, de escogerlas en medio de todo el resto, cuando antes las veía sin más. Para no hablar de las caras: un vendedor de periódicos, un abogado, algunos envejecidos, otros tal cual. Parientes propiamente dichos en V. ya no le quedaban; y el grupo de amigos más íntimos hacía también tiempo que se había dispersado; pero conocidos los tenía en cantidad, no habría sido posible otra cosa en una ciudad tan pequeña —como era

cuando él vivía— donde se puede decir que todos se conocían, por lo menos de vista. Ahora la población había aumentado mucho, había habido también —como en todos los centros privilegiados de Italia del norte— una inmigración de meridionales, la mayoría de las caras que Amilcare encontraba eran desconocidas pero justamente por eso tenía la satisfacción de distinguir a primera vista los antiguos habitantes, y le venían a la memoria episodios, relaciones, sobrenombres.

V. era una de esas ciudades de provincia en las que se conservaba la costumbre del paseo vespertino por la calle principal, y en eso nada había cambiado desde los tiempos de Amilcare. De las dos aceras, como sucede siempre en estos casos, en una fluía una corriente ininterrumpida de paseantes, en la otra menos. En sus tiempos, Amilcare y sus amigos, por una especie de anticonformismo, paseaban siempre por la acera menos concurrida, y desde ella lanzaban ojeadas y saludos y piropos a las muchachas que pasaban por la otra. Amilcare se sentía ahora como entonces, su excitación era incluso mayor, y echó a andar por su antigua acera, mirando a toda la gente que pasaba.



Encontrar a personas conocidas esta vez no lo ponía incómodo sino que lo divertía, y se apresuraba a saludarlas. Con algunos le hubiera gustado detenerse a intercambiar unas palabras, pero por la calle principal de V., con sus aceras tan estrechas, con la gente apretujada que empujaba hacia adelante, y ahora con la circulación de vehículos mucho más intensa, ya no se podía ni caminar como antes por en medio de la calzada y atravesar la calle por donde se quisiera. En una palabra, el paseo se hacía o demasiado deprisa o demasiado lentamente, sin libertad de movimientos. Amilcare tenía que seguir la corriente o remontarla con esfuerzo, y cuando entreveía una cara conocida apenas tenía tiempo de hacer un gesto de saludo antes de que desapareciera, y no lograba siquiera saber si lo habían visto o no.

En esas estaba cuando se encontró con Corrado Strazza, su compañero de escuela y de billar durante muchos años. Amilcare le sonrió e hizo incluso un amplio ademán con la mano. Corrado Strazza se acercaba mirándolo, pero era como si la mirada lo traspasase sin detenerse, y siguió su camino. ¿Era posible que no lo hubiera reconocido? Había pasado el tiempo, pero Amilcare sabía que no había cambiado mucho;

hasta entonces había conseguido defenderse tanto del exceso de peso como de la calvicie y su fisonomía no había sufrido grandes alteraciones. Ahí venía el profesor Cavanna. Amilcare le hizo un saludo deferente, con una pequeña inclinación. El profesor al principio dio muestras de responder, instintivamente, después se detuvo y miró a su alrededor, como buscando a otro. ¡El profesor Cavanna, que era famoso por buen fisonomista porque de todos sus numerosos alumnos recordaba caras y nombres y apellidos y hasta las calificaciones trimestrales! Finalmente Ciccio Corba, el entrenador del equipo de fútbol, contestó al saludo de Amilcare. Pero poco después parpadeó y se puso a silbar, como pensando que había interceptado por error el saludo de un desconocido, dirigido vaya a saber a quién.

Amilcare comprendió que nadie lo hubiera reconocido. Las gafas que le hacían visible el resto del mundo, esas gafas de enorme montura negra, a él lo volvían a su vez invisible. ¿Quién hubiera pensado que detrás de aquella especie de antifaz estaba el propio Amilcare Carruga, ausente desde hacía tanto tiempo de V. que nadie esperaba encontrárselo de pronto? Apenas había

bién Amilcare Carruga dio media vuelta. Se había quitado las gafas. Ahora el mundo se había convertido en la nube insípida y él andaba a tientas, revirando los ojos, y no sacaba nada en limpio. No es que no consiguiera reconocer a nadie: en los lugares mejor iluminados estaba a punto de identificar una cara, pero siempre quedaba un margen de duda de que no fuera quien él creía, y finalmente, fuese o no fuese, tampoco le importaba tanto. Alguien hizo un gesto, un saludo, podía ser que lo saludaran a él, pero Amilcare no entendió bien quién era. Otros dos, al pasar, saludaron; estuvo por contestar, pero no tenía idea de quiénes eran. Un tipo, desde la otra acera, le lanzó un: "¡Chao, Carrú!". Por la voz podía ser un tal Stelvi. Con satisfacción Amilcare se dio cuenta de que lo reconocían, que se acordaban de él. Una satisfacción relativa porque él no los veía siquiera, o bien no llegaba a reconocerlos, eran personas que se confundían una con otra en la memoria, personas que en el fondo le eran más bien indiferentes. "¡Buenas tardes!", decía cada tanto, cuando percibía un gesto, un movimiento de la cabeza. Así, el que lo había saludado ahora debía ser o Bellintusi, o Carretti, o Strazza. Si fuera Strazza quizá le hubiese gustado detenerse un momento a hablar con él. Pero había contestado a su saludo con tanta prisa y, pensándolo bien, era natural que sus relaciones fueran sólo esas, de saludos apresurados y convencionales.

Sin embargo su manera de mirar alrededor tenía claramente una finalidad: volver a encontrar a Isa Maria Bietti. Como ella llevaba un abrigo rojo, era visible de lejos. Durante un momento Amilcare siguió un abrigo rojo, pero cuando consiguió alcanzarlo vio que no era ella y entre tanto otros dos abrigos rojos habían pasado en dirección contraria. Aquel año se llevaban mucho los abrigos rojos de entretanto. Antes, con el mismo abrigo, por ejemplo, había visto a Gigina, la del kiosco. Ahora una de abrigo rojo fue la primera en saludarlo, y Amilcare respondió con bastante frialdad, porque seguramente era Gigina, la del kiosco. Después lo asaltó la duda de que no fuese Gigina, la del kiosco, sino justamente Isa Maria Bietti! Pero, ¿cómo era posible confundir a Isa Maria con Gigina? Amilcare volvió sobre sus pasos para cerciorarse. Encontró a Gigina, era ella, no cabía duda; pero si ahora venía hacia allí, no podía ser que ya hubiese dado toda la vuelta; ¿o había dado una vuelta más corta? No entendía nada. Si Isa Maria lo había saludado y él le había contestado con frialdad, todo el viaje, toda la espera, todos los años pasados eran inútiles. Amilcare iba y venía por aquellas aceras, a veces poniéndose las gafas, a veces quitándoselas, a veces saludando a todos y a veces recibiendo saludos de brumosos y anónimos fantasmas.

Pasada la otra punta del paseo, la calle se alargaba y enseguida se salía de la ciudad. Había una hilera de árboles, un foso, al otro lado un seto y los campos. En sus tiempos, al caer la noche, se iba hasta allí del brazo de una chica, si la tenía; y si estaba solo, se iba para estar aún más solo, a sentarse en un banco y escuchar el canto de los grillos. Amilcare Carruga siguió hacia allí; ahora la ciudad se extendía un poco más allá pero no tanto. El banco, el foso, los grillos estaban como antes. Amilcare Carruga se sentó. De todo el paisaje la noche sólo dejaba en pie unos grandes haces de sombra. Allí, quitarse o ponerse las gafas daba lo mismo. Amilcare Carruga comprendía que tal vez aquella exaltación de las gafas nuevas había sido la última de su vida, y que ahora había terminado.

(Tomado de: Los amores difíciles. Italo Calvino. Trad. de Aurora Bernárdez. Tusquets. Buenos Aires, 1989, 253 págs.)

La transferencia y el deseo del analista:

Moustapha Safouan. Trad. de Irene Safouan. Paidós. Buenos Aires, 1989, 242 págs. Alrededor de A 6.100



Concepto fundamental, dimensión decisiva en lo que al psicoanálisis concierne, la transferencia se erige como centro de medulares incógnitas, cuyas resoluciones determinan el campo clínico. El libro ofrecido por Safouan propicia una suerte de puesta al día de múltiples interrogantes e intentos de solución, que no cesan de presentarse una y otra vez en el horizonte de todos aquellos analistas preocupados por el carácter de su experiencia.

La obra, cuyo plan responde con cumplida rigurosidad al afán de despejar tan enmarañado problema, comienza retomando desde una renovada perspectiva el encuentro de Bertha Pappenheim y Joseph Breuer al que Freud supo dar respuesta. En efecto, a partir de ciertos nexos, como la posición fantasmática de la paciente, algunas alusiones al diagnóstico, el deseo de Breuer y su lugar en la transferencia, el autor ensaya conclusiones parciales que le permiten introducir decisivos cuestionamientos. "¿Cómo puede escapar el analista —se interroga Safouan— a la trampa que el pequeño dios tiende a cada cual, si de buenas a primeras se toma por objeto de ese amor, si ignora que la reciprocidad es por derecho intrínseca al amor y que, el lugar de lo amable, el propio amante lo ocupa primero antes de que lo haga esa versión idealizada de él que es el objeto?". Tal la pregunta que luego lo conducirá a indagar las razones del análisis didáctico, considerando que por su intermedio el analista quedará "liberado de la tentación de proponerse como amable".

El segundo capítulo se interna, en sustancioso abordaje, por las complejas vicisitudes del concepto freudiano de transferencia. Su riqueza nos obliga a detenernos, sin olvidar, claro está, los límites del comentario.

En principio, el autor revisa textos clínicos en procura de establecer hipótesis divisorias. Observará, pues, que la transferencia reside en "la apertura que produce sobre el fantasma del sujeto", siendo la resistencia, por su parte, resistencia a la teorización precipitada de la transferencia, ya sea como repetición o como sustitución. Para poner a prueba tales propuestas, son aprovechados con destreza el caso

Dora y el del Hombre de las ratas respectivamente.

En otra línea de reflexiones el texto se inclina hacia la consideración de la estructura narcisista de la transferencia, que en cuanto fenómeno libidinal no hace más que señalar el objeto del fantasma como una "X" enigmática. Tal enigma, según palabras del autor, "es lo que hace que la repetición sea un fracaso repetido". A través de ciertas apreciaciones que toman en cuenta trabajos como "Introducción del narcisismo", "Psicología de las masas y análisis del yo", "Recordar, repetir, reelaborar", el análisis ilumina nexos conceptuales de gran rendimiento. Hipótesis relativas a las identificaciones, al narcisismo y a la compulsión de repetición vienen aquí a conjugarse en torno de la transferencia, cuya teorización queda así complejizada, siempre que se atienda a esta última según lo escrito alrededor de la vida amorosa cuanto de la repetición como repetición de fracasos. Del trabajo con dichos textos Safouan extrae ciertas conclusiones en lo que a la transferencia respecta. La equivocación en la que el sujeto incurre remite a la instancia del ideal del yo, y la sugestibilidad se explica por la ubicación de un objeto o idea en el lugar del ideal con el que el sujeto se identifica; en consecuencia, la parálisis del sentido crítico frente a ese objeto es tal, que Freud necesitó apelar a un prototipo filogenético, en vez de buscar la solución del enigma de los efectos transferenciales por el lado del objeto "X".

La exposición intentará probar, en lo sucesivo, que los problemas planteados por la transferencia no encuentran solución posible sin una teoría del objeto del fantasma. Para ello, dos capítulos se detienen en la revisión crítica de las teorías de la transferencia y la contratransferencia sustentadas por diversos autores, los cuales, advierte Safouan, "reemprenden un movimiento que al propio Freud lo había llevado a un callejón sin salida...". Así, los postulados de Alexander, Strachey, Nunberg, Sterba, entre otros, reflejan las marchas y contramarchas dependientes del lugar en que cada quien pone el acento. Para alguno, el analista oficia como mediador de la asunción de realidad; para otro, en cambio, obra como un superyó tolerante en la interpretación de la transferencia, y no falta quien entienda la repetición como expresión de la resistencia a identificarse con el analista, ofertante de un saber para dominar al ello.

Habría que llegar al quinto capítulo para sortear, con Lacan, algunos obstáculos hasta el momento obstruyentes en la concepción de la transferencia. El autor rescata, pues, variados textos para señalar los desarrollos teóricos propuestos por Lacan. La transferencia se expresa en los juegos del significante; si se dirige a una persona es porque ésta encubre el objeto perdido del fantasma, y si puede deshacerse es sólo porque el propio analista está habilitado por un deseo exento de toda intención de saber.

Omar Mosquera

Lo visual y lo táctil. Sami

Ali. Trad. de Víctor Goldstein. Amorrotu. Buenos Aires, 1988, 153 págs. Alrededor de A 6.500



Desde su primitivo y quizás más limitado sentido en el ámbito neurofisiológico, el concepto de proyección extrema sus posibilidades en el entramado psicoanalítico. La "ausencia" de Ferdinand de Saussure en la psicopatología de la vida cotidiana probablemente sea tan sorprendente como la de Henri Poincaré en las teorizaciones freudianas acerca de la proyección. En ambos casos, lo sabemos, el padre del psicoanálisis ignoró los desarrollos tanto de la lingüística estructural como del análisis situ o la más usualmente denominada topología. Un motivo más de asombro en la lectura de Freud.

Su teoría de la proyección, de innumerables consecuencias, es también una teoría del espacio y el tiempo, de la producción de los mismos. Así lo entendió desde tiempo atrás Sami Ali. Dan cuenta de lo dicho textos como *Cuerpo real, cuerpo imaginario* o *De la proyección*, entre otros, indudables anticipaciones del presente ejemplar. Aquí como allí el tema vuelve a ser, continúa siendo, la proyección, el espacio y una problemática que le es propia: el adentro y el afuera. Dos estructuras clínicas, una de creciente interés para la investigación y la otra inagotable fuente de interrogantes dentro y fuera del psicoanálisis, son el centro de la indagación del autor. Nos referimos a la alergia, como parte de la patología psicosomática, y a la psicosis.

Para esto, Sami Ali subdividirá el texto en dos partes, buscando una articulación progresiva que permita entender conjuntamente ambas afecciones. Así, las memorias del presidente Schreber retoman con renovada riqueza y buscan, junto a dos casos clínicos de Ali, dar sentido a una hipótesis general: la alergia es el negativo de la psicosis, el vínculo entre ambas muestra una relación inversa entre somatización y proyección. La hiperpresencia de la última en el delirio da cauce a la explicación sobre por qué el sistema inmunitario se encuentra reforzado en el psicótico. Asimismo, dicho hilo conceptual encuentra su envés en la comprensión de un proceso proyectivo que al fracasar conlleva un retroceso de lo visual a lo táctil, del ámbito psicótico al de la alergia. Acertijo de espacialidades, la implicación recíproca entre ambas problemáticas clínicas coincide en un punto: el sujeto se constituye como exotérico a sí y tanto el afuera como el adentro resultan equivalentes. El autor lo destaca respecto a la psicosis y agrega: "Esta ausencia de distancia con el otro, esta misma contigüidad sin matices en que se delata el malestar original de ser otro para desembocar en ser todos los otros, también define la relación con el otro en la alergia. Pero a partir de este punto común los caminos divergen: mientras que en la psicosis el predominio de la proyección trae consigo la desaparición de la alergia, como eventualmente de cualquier otra somatización que afecte al cuerpo real, en la alergia la somatización alcanza el cuerpo real por insuficiencia de la actividad proyectiva".

Sugerente en más de un punto, siempre estimulante por abordar temáticas poco frecuentadas en algunos ámbitos pero en el centro de las preocupaciones freudianas, Sami Ali nos entrega valiosas páginas que sin embargo, justo es señalarlo, no mantienen un parejo nivel conceptual. El interés clínico que suscitan es no obstante remarcable, en especial en lo que respecta a los casos presentados por el autor.

Jorge Bandlin



RECIENVENIDOS

Enseñanza de 7 conceptos cruciales del psicoanálisis. Juan David Nasio. Trad. de Graciela Klein. Gedisa. Buenos Aires, 1989, 237 págs. Castración, falo, narcisismo, sublimación, identificación, superyó y forclusión. ¿Cuál es la razón de existir de cada uno de estos conceptos psicoanalíticos? ¿Cuál es la en-

crucijada teórica que hace necesaria su existencia? ¿Cuál es el problema que vienen a solucionar? Desde estas preguntas, ahonda Nasio los fundamentos del psicoanálisis intentando no sacrificar el rigor freudiano y con el objetivo de proporcionar una herramienta de fácil manejo para el trabajo clínico y una introducción al tema para el lector no analista.

Amor y perversión. Raúl A. Yafar. Ricardo Vergara Edicio-

nes. Buenos Aires, 1989, 252 págs. Se trata del comentario al Libro Cuarto del Seminario de Jacques Lacan, *Las relaciones de objeto y las estructuras freudianas*, llevado a cabo por el autor a lo largo de seis reuniones que tuvieron lugar en el Hospital Penna, durante 1987. Un índice temático al comienzo del texto delimita y especifica el contenido de cada encuentro organizado por el equipo de psicopatología infanto-juvenil del mencionado establecimiento.



Psicoanálisis y transplante de órganos. Marcelo J. Barros. Ricardo Vergara Ediciones. Bue-

nos Aires, 1989, 23 págs. Este breve pero interesante trabajo transmite algunas observaciones psicoanalíticas respecto de la enfermedad orgánica y el trasplante real. Las consideraciones parten del caso de una paciente afectada de insuficiencia renal crónica, fase terminal, que se encontraba bajo tratamiento dialítico y en estudios para trasplante. El autor perteneció al Servicio de Psicopatología de Nefrología y Hemodiálisis del Sanatorio Güemes.

Problemas sobre el amor y el deseo del analista.

Juan Carlos Indart.

Manantial. Buenos Aires, 1989, 158 págs. Alrededor de A 2.700



Con las palabras de un popular tango, "Yo anduve siempre en amores", empieza la Conferencia I de las seis que componen este libro, o librito como gusta llamarlo su autor para advertir que no se trata de un "ensayo enjundioso" o "tesis voluminosa" de ideas aseguradas. Estas conferencias corresponden a un ciclo dictado junto con la Dra. D. Rabinovich en la Sociedad Analítica de Buenos Aires, a mediados del año 1988.

Es habitual que se considere aquel efecto del amor que sume al deseo en la ignorancia, o "el espejismo del amor anudado a un ideal". Indart consagra este libro a un redimensionamiento de aspectos tan descuidados como decisivos de la función del amor en psicoanálisis, justamente allí donde actúa como límite de pulsión de muerte. En ello reside lo especial de este trabajo que, si acierta en la demostración de su lógica, no podría apreciarse como un libro interesante más. Ya se desprende de su lectura que las consecuencias son, con el patetismo del caso, de vida o muerte.

Demos una recorrida a través del texto. La Conferencia I se lee trabajosamente, como una especie de jarabe amargo que las referencias del autor a sus amores, las letras de tango u otros gestos de porteña soltura no alcanzan a endulzar. Las siguientes, en cambio, tienen páginas de apasionante interés que causan en el lector un movimiento hacia los textos sobre los cuales el autor trabaja. Toma, por ejemplo, el final del Seminario XI de Lacan, en donde se lee que el amor, lejos de haber procedido a su rebajamiento, se plantea en un más allá de la ley donde renuncia a su objeto; y se lee, también, que la pendiente del deseo en estado puro culmina en la destrucción del objeto, en aquello que fue el holocausto nazi.

En esta Conferencia II desarrolla como tema central las nociones de necesidad, demanda y deseo, produciendo una

lectura del escrito de Lacan "La dirección de la cura".

Acerca de la fórmula de Lacan que cifra la lógica del amor como "dar lo que no se tiene", interpreta que su supuesto es el de "haber pasado por lo imposible". Es decir, "no hay en ella denegación del no tener" sino que su "tiempo lógico es posterior a una privación, a un imposible y es de esto mismo que hace surgir un nuevo recurso". Se trata, pues, de la fina diferencia, nos dice Indart, entre "la imposibilidad de dar y dar la imposibilidad". Dar lo que no se tiene como definición del amor se sitúa en un plano distinto al del significante. Porque significante, enseña, es algo que se tiene. A su entender, entonces, el don no tiene estatuto de significante. Y sanciona: creer que todo es significativo es una manera de suponerse analista, sin querer saber nada sobre la cuestión del amor.

Lleva a cabo un esmerado desarrollo lógico para situar el deseo del analista, en la tercera conferencia, que lo hace concluir que "hay que ir a buscarlo donde Hegel no lo buscó, en el plano del amor", siguiendo la lectura del Seminario X de Lacan. Confirma que "la impureza del deseo del analista es algo a indagar en la articulación del deseo y el amor". Y, en uno de los pasajes más interesantes del libro, desarrolla la no coincidencia del objeto del deseo y del objeto de amor, destacando que no será la mera degradación de la vida amorosa la consecuencia de esa verdad primera. Es más, "el deseo en estado puro es la degradación absoluta de la vida amorosa".

En la Conferencia IV, acentuando ese tono de resonancia porteña de quien pescó algo en su red, eleva la pregunta sobre lo que mueve a los hombres a enredarse con mujeres (objetos eróticos perturbadores sin igual) o, más aún, por qué ellos no las han matado a todas. Responde que una mujer introduce cierta dimensión del Otro y que "para cada uno de los amos de pacotilla, hay al menos una mujer por la que el síntoma se anuda a la significación de un amor sin límites".

En el final del libro, observa cómo muchas mujeres responden al reconocimiento amoroso con la indignidad de ser amadas "como signo del mal de una época empujada en la degradación de la vida amorosa, y sobre la que con nuestros limitados medios tenemos que intervenir". Este último "tenemos que" podría originar un efecto de sobresalto si es escuchado como la voz del Otro. Sin embargo, no se encuentran razones para no apostar a que dice lo que, como sujeto, le corresponde responder a su época.

Paula Hochman

INFORME PARA EL PSICOANÁLISIS

Una columna de Germán L. García

La ciudad ya no existe. Sus calles y edificios permanecen, pero el orden que cada uno podía esperar del conjunto desapareció. No es una noticia de ayer, sino de aquella época en que los dioses tutelares abandonaron la fortuna de Atenas, aquella época en que un dios cósmico vino a sustituir la errancia de los *patronos*.

La ley de la ciudad y la ley de los dioses ya no era la misma. Epicuro, entre tantos otros, participa del culto y busca la manera de *ordenar* su Jardín según la sabiduría. Los sabios respetan las fiestas donde el pueblo cumpulga con los dioses lejanos, pero saben que ya no pueden regular su vida por la ciudad. Se abstienen de la política y de los deseos que ella engendra —prestancia, rivalidad, soberbia— para encontrar los verdaderos deseos, los que son conforme a sus naturalezas. El Colegio que los reúne tiene una presidencia rotativa, incluso para burla de otros grupos algunas mujeres —no mujeres de familia, sino de la calle— llegan a dirigir. Epicuro justifica este hecho. Es conforme a la naturaleza que las mujeres sean incluidas en la vida común de los hombres.

Ahora, cuando las *sectas* inquietan a las autoridades de la ciudad y a los representantes del Dios universal, es bueno recordar que desde siempre fue la acusación de *inmoralidad* el arma contra estas iniciativas particulares. Demian, la novela de Hermann Hesse, muestra cómo el "espíritu de secta" se despierta en el tránsito de la familia a la *sociedad*. Es decir, que la secta aparece como una microsociedad con una finalidad particular —militar, religiosa, de conocimiento— y trata de darse sus reglas de acción. Algunas veces éstas chocan con las reglas generales que gobiernan la ciudad, otras veces favorecen el juego de una de las determinadas fuerzas.

Desde que Freud escribiese sobre la "psicología de masas", se habló mucho sobre el tema. Cada vez que se trata de exaltar/criticar a un grupo —según frente a quién— se dice que funciona como una "iglesia", como un "ejército", como una "familia".

La familia no se define por el dominio de una persona, de una idea: su secreto es un goce. Frente a ese goce familiar —llamado incestuoso— se encuentran las *normas* (la abstinencia sexual de la iglesia, la entrega de la vida en el ejército) que lo regulan. Entre el goce y las normas aparecen los síntomas (las imposibilidades, las fallas, en el cumplimiento de las exigencias de las normas).

Witold Gombrowicz, por ejemplo, narra una y otra vez la huida de sus héroes en el momento del casamiento (imposibilidad de sustituir las mujeres familiares por las exteriores a la familia), el miedo de sus héroes frente a la exigencia militar (imposibilidad de sustituir el amor al *yo ideal* encarnado en el cuerpo por el *ideal del yo* personificado en la defensa de la Patria), la inutilidad de sus héroes frente al dinero (imposibilidad de pasar de una posición de *objeto precioso* del deseo de los otros a sujeto desearde de los objetos que se ofrecen).

En la historia del psicoanálisis existe una oscilación: en los períodos en que las *sectas* son fuertes se desprecia a la familia (el auge de la antipsiquiatría en los sesenta) y en los períodos en que las *sectas* son débiles la familia recupera sus virtudes formativas.

El *Anti-Edipo* resulta anacrónico en un momento donde la juventud abandona los ideales iniciáticos de separación de la familia y prolonga la explotación económica de los padres, justificada por la falta de oportunidades. La palabra "psicobolche", pronunciada con desprecio por la histeria feroz de una jovencita, muestra la caducidad relativa y actual de los ideales de la *muerite de la familia*. ¿No habló Jacques Lacan del "familia-rismo delirante" de los psicoanalistas?

Hace unos días escuché a unos analistas franceses en el Teatro San Martín. Uno de ellos se puso a criticar el amor padre-hija: empezó por Edipo y Antígona, pasó por varios hombres famosos, para recalar en la relación de Freud y Anna. Al fin, se llegó a Jacques Lacan y su hija Judith. El psicoanalista alertaba sobre las consecuencias funestas de estos amores, consecuencias negativas para la transmisión del psicoanálisis y blablablá. ¿Por qué nadie habla de alguna hija de Einstein? Porque el simpático sabio hizo física. El malentendido del psicoanálisis y la familia se basa en el hecho de que los psicoanalistas viven de lo mismo que denuncian. En cuanto a las sectas, la de Epicuro en particular cultivaba la amistad como un fin. No está mal, sin criticar a nadie.

RECIENVENIDOS

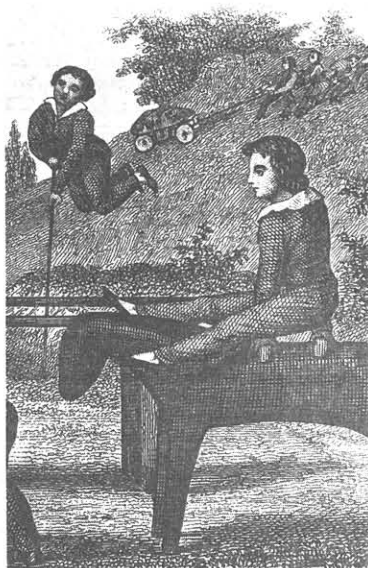
Descartes, revista. Año IV, N° 6, Setiembre 1989, Buenos Aires, Anáfora, 126 págs. Componen el sumario: "La deferencia, la decisión", Germán L. García; "A propósito de la infatuación", Guy Clastres; "La ética del psicoanálisis y la moral perversa", Silvia I. Ons; "El prepsicótico en la ciudad del discurso", Gabriel Lombardi; "Un caso de histeria masculina", Rosa María Calvet; "Notas sobre la psicosis infantil", Aníbal Lase- rre; "Sobre Paul Claudel", Carmen González Táboas; "El hombre subterráneo o la majestad del absurdo", Georges Steiner; "La invención de una diferencia", V. Marchetti; "Un sueño y un caso", Marcos A. Mauas; "La hipótesis del valor y los modelos personales", Carlos Astrada; "Noticia sobre Carlos Astrada", A. Llanos; "Kant y el punto de vista pragmático", L. E. Varela; "El espíritu de la venganza", Martín Heidegger; y "Mundo al revés, poder e impostura", Claudio S. Ingerflom.

Freud en Buenos Aires/ 1910-1939, Hugo Vezzetti (compilador). Puntosur. Buenos Aires, 1989, 300 págs. Los textos aquí reunidos dan cuenta de la inserción del pensamiento y la obra de Freud en Buenos Aires,

durante el período que se extiende entre el Centenario y la institucionalización del psicoanálisis en la década del cuarenta. En ese tiempo, que se extiende entre las dos guerras mundiales, la inclusión de las concepciones freudianas, tanto para la psiquiatría específicamente como para el campo intelectual y literario argentino en general, no dejó de ser limitada y reticente. De este hecho dan cuenta los trabajos históricos recopilados por Hugo Vezzetti, configurando un texto de sumo interés en la medida en que sigue el desarrollo del psicoanálisis en nuestro país más allá de la tradicional ligazón al nacimiento de la Asociación Psicoanalítica Argentina.

El niño y el grupo. Pierre Vayer y Charles Roncin. Trad. de Luis Justo. Paidós, Buenos Aires, 1989, 204 págs. La finalidad de esta obra es estudiar la clase como lugar de convivencia y comunicación. Las observaciones realizadas por los autores ponen en evidencia dos hechos esenciales: primero, las relaciones interpersonales que sirven de base a las actividades escolares son de índole afectiva; y, segundo, esas relaciones se traducen en estructuras y redes de comunicación características. En la clase, entendida como un conjunto de estructuras relacionales, surgen y se desarrollan los fenó-

menos dinámicos y de regulación de la acción propios de los pequeños grupos. Los temas centrales, entonces, que constituyen el índice del texto son: la clase entendida en términos de psicología social (el sistema-clase), comunicaciones e interacciones en el mundo de la clase, y el niño y el grupo frente al aprendizaje.





PROLI

Pronósticos literarios

PROLI Nº 13

1. Responda a las trece preguntas, eligiendo en cada caso la opción que crea correcta, y traslade el resultado a la tarjeta que cierra esta página.

2. Luego envíe la tarjeta completa —o una fotocopia— a:

REVISTA BABEL, Julio A. Roca 751, 3º B (1067).

3. Entre todas las tarjetas correctas que tengan matasellos de correo anterior al 30 de diciembre de 1989 se sorteará una orden de compra por 20.000 australes en Librería Gandhi, Montevideo 453.

4. El resultado se dará a conocer por carta al ganador. Se publicará la respuesta correcta en la edición Nº 14 de Babel y el nombre de la persona afortunada en el número siguiente.

5. Si ninguna de las respuestas recibidas fuera la correcta, el premio pasará a engrosar el pozo del PROLI Nº 14, que se publicará en la edición de igual número.

1. En 1960 Leopoldo Marechal abandonó el catolicismo para abrazar otra fe. ¿Cuál?

- L: Islámica.
- E: Evangelista.
- V: Anabaptista.

2. En *Little Dorrit*, Dickens rescata la figura de un artesano rústico y honrado, por oposición al carácter quimérico y sinuoso de los científicos institucionales. ¿Cuál era el nombre del artesano?

- L: Daniel Doyce.
- E: John Mudfog.
- V: Duncan Phyfe.



3. André Breton escribió su libro *Constelaciones* partiendo de una obra pictórica. ¿Quién era el autor de los cuadros inspiradores?

- L: Dalí.
- E: Miró.
- V: Picasso.



4. El título *M'hijo el doctor* surgió de una propuesta hecha por Joaquín de Vedia a Florencio Sánchez. ¿Cómo se llamaba originalmente la obra?

- L: La decisión de Julio.
- E: El hijo pródigo.
- V: Las dos conciencias.

5. En "Un canto para Simeón", T. S. Eliot toma su personaje del texto bíblico de Lucas. ¿Cuál es el Simeón de marras?

- L: Simeón de Antioquía.
- E: Simeón de Jerusalén.
- V: Simeón hijo de Jacob.

6. *Las mil y una noches argentinas*, publicado en 1940, es un modelo arquetípico de la importancia dada al rescate de una cosmovisión folklórica suplantando los tópicos de la cultura clásica. ¿Quién fue su autor?

- L: Bernardo Canal Feijóo.
- E: Juan Draghi Lucero.
- V: Germán Berdiales.

7. Rananim era el nombre de una colonia

utópica donde un grupo de intelectuales y artistas pensaba refugiarse para huir del mecanicismo desenfrenado que minaba Occidente. ¿Quién fue el propulsor de la idea?

- L: D. H. Lawrence.
- E: Aldous Huxley.
- V: Oscar Wilde.

8. En 1961 Borges compartió un premio con Samuel Beckett. ¿Cuál fue?

- L: Medici.
- E: Formentor.
- V: Goncourt.

9. ¿Cuál era el heterónimo de H. A. Murena cuyos poemas y notas biográficas fueron expuestas en *Un bárbaro entre la belleza*?

- L: Flavio Gómez.
- E: Alberto Sosi.
- V: Marco Rhenau.

10. "Sin duda, Henry James era un hombre de estilo. Pero su estilo era el de un hipópoto inclinándose a recoger una fresa".

¿A quién pertenece el lapidario juicio sobre el autor de *Las bostonianas*?

- L: G. K. Chesterton.
- E: H. G. Wells.
- V: Bernard Shaw.

11. ¿Cuál era el verdadero nombre de Novalis?

- L: Hans von Kühn.
- E: Friedrich von Hardenberg.
- V: Ludwig von Ofterdingen.

12. En *Los héroes*, Thomas Carlyle da como ejemplo de la categoría héroe-poeta una pareja de escritores. ¿Cuál era la dupla?

- L: Virgilio-Cervantes.
- E: Horacio-Goethe.
- V: Dante-Shakespeare.

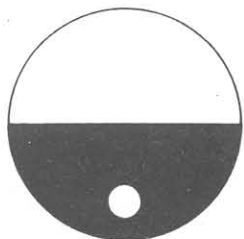
13. ¿Cómo muere el Mayorazgo de Ballantrae, el protagonista de la novela de R. L. Stevenson que lleva precisamente ese nombre?

- L: Asesinado.
- E: Por su propia mano.
- V: De una enfermedad.

Solución del PROLI Nº 12: 1) L; 2) L; 3) E; 4) L; 5) V; 6) E; 7) L; 8) E; 9) V; 10) V; 11) L; 12) L; 13) E.

Ganadora del PROLI Nº 12: María Inés Lacucci.

	L	E	V
1			
2			
3			
4			
5			
6			
7			
8			
9			
10			
11			
12			
13			



puntosur editores

De próxima aparición

Torcuato S. Di Tella, *Hacia una estrategia de la socialdemocracia en la Argentina*

Enrique Marí, *Elementos de epistemología comparada*

Hugo Chumbita, *El enigma peronista*

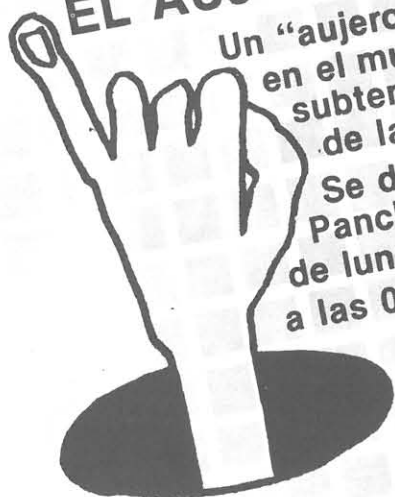
Víctor Lavagno, *Crónicas de barro. Historias y miserias del Gran Buenos Aires*

Varios autores, *Teatro Abierto '82*

Alberto Ure y otros, *Poder, deseo y marginación. Aproximaciones a la obra de Griselda Gambaro*

Pedro Lipcovich, *El nombre verdadero*

ROCANRROL Y TODO LO DEMAS EL AUJERO



Un "aujero" para entrar
en el mundo
subterráneo
de la noche.

Se delira:
Pancho Muñoz.
de lunes a viernes
a las 00:30

¿QUIEN DUERME CON MARCELO SIMON?

LA SIESTA DE PROVINCIA

Les habla a los insomnes
despierta a los siesteros.

Relata cuentos y
leyendas del folklore
latinoamericano y
le pone la púa a la
nota del día.
de lunes
a viernes
a las 14



se
toque

RADIO
PROVINCIA

LA RADIO DEL PUEBLO



PAGINA ES NOTICIA

ESTADOS UNIDOS

The New York Times

but not theatrical," Mr. Soriano said in a telephone interview.

Mr. Soriano, one of whose novels became the movie "A Funny, Dirty Little War," was less direct in an article that he wrote for *Página 12* the

FRANCIA



«arrivisme politique», etc. Les révélations de *Página Doce* ont court-circuité les manœuvres du conseiller. Mais cette affaire n'est sans doute pas terminée: la presse s'en est emparée et s'interroge sur l'origine des fuites. Le scandale est

ESPAÑA

EL PAIS

Poco tiempo después de asumir la presidencia, Menem dejó entrever en unas declaraciones, publicadas sólo en el diario progresista *Página 12* y no desmentidas, que quería fuera del Ejército al coronel Mohamed Ali Seineldín y al teniente coronel Aldo Rico.

BRASIL

O GLOBO

Até o momento, *Página 12* tem cumprido suas promessas aos leitores: duas de suas matérias provocaram crises nas Forças Armadas e na Justiça, mas em compensação aumentaram as vendas num País desacostumado a denúncias. A primeira foi a publicação de

FRANCIA

Le Monde

ITALIA

IL MESSAGGERO

Martedì, il quotidiano *Página 12* ha denunciato che i militari «fondamentalisti» stanno pianificando un attentato contro un ufficiale in attività per poi scatenarsi;

SUECIA

SVENSKA DAGBLADET

re han skriv för första numret 26 maj 1987:

Página 12 är en tidning där saker och ting kommer att kallas vid sitt rätta namn. De döda

ITALIA

il manifesto

farsesco ed ironico di una vicenda che aveva tuttavia tenuto nell'incertezza per un giorno intero il paese e gli stessi mezzi di comunicazione. Da *Página 12*, che apre la prima pagina con il titolo «Eroe di fango», fino al severo quotidiano del mattino *La Nación*, che scrive - in un articolo di fondo pagina - «credevano che Rico fosse un secondo San Martín».

ESTADOS UNIDOS

Newsweek

key papers, *La Epoca* of Santiago and *Página 12* of Buenos Aires, regularly excerpt articles from *El País*. It has become a soapbox for some of Latin America's most respected novelists and commentators—among them Gabriel García Márquez,

ESPAÑA

cambio16

La indignación se mezcla con la tristeza: «Es cierto que la indignación lleva a pensar que éste es un país menos serio que *Burkina Faso*», dice desde una columna de opinión Jorge Lanata, de *Página Doce*.

Página/12

el país a diario

EL NUEVO PERIODISMO

Director: Jorge Lanata